عبد المالك مرتاض

القصّة الجزائريّة المعاصرة

المؤسسة الوطنية للكتاب
ENTREPRISE NATIONALE DU LIVRE

عبد المالك مرتاض

القصّة الجزائريّة المعاصرة

المؤسسة الوطنية للكتاب
3 ، شارع زيروت يوسف
الجزائر

© رقم النشر : 1986/85
المؤسسة الوطنية للكتاب
الجزائر 1990

الدكتور عبد الملك مرتاض

القصة الجزائرية المعاصرة

- المضمون
- الشخصية
- الحيّز
- المعجم الفني

فاتحة

شهد الشهر السابع من سنة خمس وعشرين من هذا القرن ميلاد القصة الجزائرية على يد محمد السعيد الزاهري الذي نشر في جريدة «الجزائر» محاولة قصصية عنوانها «فرانسوا والرشيد». ومنذ ذلك اليوم والقصة الجزائرية تدرج، ثم تحبو، ثم تنهض على ساقيها، ثم تتطور بها الحياة، وتتقدم بها السبيل الى غاية الفن القصصي خطوات شاسعة. فقد وجدنا هذه القصة تخطو خطوات خجولة طورا، وجريئة طورا آخر على أيدي محمد السعيد الزاهري، ومحمد العابد الجلالي، واحمد بن عاشور، واحمد رضا حوحو، ثم أبي القاسم سعد الله.. فهؤلاء الخمسة أسهموا حتما في بناء هذا الصرح الضخم؛ ولكنهم لم يكادوا يجاوزون أسسه إلا قليلا؛ مع تفاوت في الرؤية الخيالية، والمعالجة الفنية، فيما بينهم.

ويمكن أن يندرج في هذه الفترة مرحلتان اثنتان: أولى، وتنتهي بظهور «غادة أم القرى» لحوحو؛ وثانية، وتنتهي بانتهاء ظهور «سعفة خضراء» لأبي القاسم سعد الله، و«نماذج بشرية» لحوحو أيضا؛ وذلك سنة خمس وخمسين من هذا القرن. والمرحلة الثانية هي الخليقة بالاعتبار. فهذه مرحلة.

فلما جاء الله بالثورة الجزائرية العظيمة فاندلع أُوَارُها في نوفمبر من سنة أربع وخمسين من هذا القرن، وتشتت المثقفون الجزائريون في أصقاع من الأرض شَذَرَ مَذَرَ؛ وكان لهم في الوطن العربي مُتَبَوَّأٌ ومقام، وكان لهم مع أهليه امتزاج وامتشاج؛ أخذوا يقرأون للقوم فيعزّ عليهم أن يقرأوا دون أن يكتبوا لهم، مقابل ذلك، عن ثورة التحرير التي كان العالم يرقب مسيرتها خطوة خطوة، ويتابع حركتها وِجْهَةً وجهة؛ فأنشأت طائفة من هؤلاء المثقفين المهاجرين المحرنجمين، هنا وهناك من الوطن العربي،

يعالجون في القصة بدافع التعريف بالثورة الجزائرية قبل كل شيء . . فإذا أقلام جديدة تمتشق، وعبقريات ناشئة تنجم في عالم القصة القصيرة . . ولنذكر من بين هذه الأقلام الجديدة أقلام عبد الحميد بن هدوقة، وعبد الله ركيبي، والطاهر وطار، وعثمان سعدي . . .
وهذه مرحلة ثانية .

وبزغت شمس الحرية على أرض الجزائر المضمَّخة بدماء شهدائها، واستنشق الشعب الجزائري عبق الحرية التي ضاعت، فعطرت الفجاج والتلاع، فظهر فريق من كتاب القصة القصيرة؛ المعاصرة الزمان، العالية التقنيات، المشرئبّة الى الالتصاق بالواقع الاجتماعي الأكثر يومية (وان كان القصاصون الجزائريون، من غبر منهم ومن حضر، يلتقون طرا في هذه الخاصية الأخيرة)، واذا القصة القصيرة في الجزائر تتخذ لها مسارا نهائيا، أو شبه نهائي، واذا هي تترجم الى بضع لغات عالمية حتى انّ بعضها يبلغ سبعا أو ثمانيا .
وهذه هي المنزلة التي تتبوّأها القصة القصيرة في الجزائر .

قد يطفر الآن سؤال أصبح شبه تقليدي يعترض أي باحث في الأدب الجزائري المعاصر وهو: هل المقصود هنا القصة الجزائرية المكتوبة باللغة الوطنية أو المكتوبة باللغات الأجنبية ومنها الفرنسية؟ وإخالُ أن مثل هذا السؤال لم يعد طرحه ذا شأن اذا علمنا بأن الكتاب الجزائريين باللغة الوطنية هم الأغلبية المطلقة . . فالأدب الجزائري المعاصر يتطور في مساره الطبيعي الذي هو اللغة العربية لسانا . . واذا كانت ظروف تاريخية معروفة هي التي أفضت الى أن يكون فريق من الكتاب الجزائريين كانوا يدبّجون أفكارهم باللغات الأجنبية ولاسيما منها الفرنسية، فإن هذه الظروف زالت، وأصبح الجو اللغوي ملائما لجميع الجزائريين لكي يعبروا في أغلبيتهم بلغتهم الوطنية بدون عقدة ولا اشكال . .
فذلك، ذلك .

أما السؤال الثاني الذي قد يطفو هو أيضا في مسرح الذهن فهو: ما مدى تأثر القصة الجزائرية المعاصرة بِصِنْوَتَيْهَا: العربية والعالمية؟ ونحن نعد هذا السؤال هو أيضا مبتذلا تافها يدور في سوق الصحفيين الناشئين أكثر مما يدور في نادى الجامعيين المحنّكين . . فإلقاء مثل هذا السؤال في مآقط العلم ونوادي الأدب لا يعدو أن يكون مَلأً لفراغ، ومضيعة لزمان، وتركيبا لكتاب، واستنفادا لِقَالٍ . فأين هذا الجنس الأدبي الذي لم يتأثر بسواه، ولم يؤثر، في الإبان ذاته، في سواه؟ وأيُّ هذا الشيء الذي يُفلت

من قبضة التأثير في زمننا هذا والعالم جُمع اليوم في واحد، بحكم تطور الاعلام، وتقدم المواصلات، وكثرة الأسفار، وانتشار الترجمات؟

واذن فبحكم القوة والفعل لمسار الأشياء، فإن هذه القصة متأثرة بما كتب في الشرق والغرب، بالفرنسية وبغير الفرنسية: بقراءة مباشرة، وقراءة مترجمة، وقراءة مسموعة، وقراءة مرئية... كما قد تكون القصة الجزائرية المعاصرة على السنّ الناشئة، والإهاب الغض البض، مؤثّرة في كل من قرأها من كتاب القصة عربا، وأجانب.

وببعض هذا التصور يمكن أن تصنف القصة الجزائرية المعاصرة، بمضمونها الراقي، وبتقنياتها الحديثة أيضا، وبنزعتها الانسانية التقدمية، في التراث القصصي الانساني؛ ذلك بأن القصص التي تترجم الى بضع لغات من اللغات الكبيرة لا يجوز أن تعد غير عالمية التأثير..

ولكن لماذا هذه الدراسة؟ وماذا كانت الغاية من وراء انجازها؟ ولم القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة بالذات دون سواها من الأجناس الأدبية الأخْـرَاةِ؟... واذا كانت هذه الدراسة مما يجب أن يكون، زمانا ومكانا، فماذا يمكن أن تكون قد أضافت الى المكتبة الجزائرية؟ وما بال المنهج الذي اصطنعناه في دراستها...؟

أسئلة كثيرة، مشروعة، من حق كل قارىء عادي، وكل قارىء ناقد أيضا، أن يلقيها على نفسه أولا، ثم على صاحب هذه الدراسة ثانيا... ابتغاء الاجابة عنها بوجه من الوجوه... والحق أن القارىء، بِصِنْفَيْهِ، يمكن أن يظفر ببعض الأجوبة، أو كلها، لهذه الأسئلة التي أثيرت في الفقرةَ الآنفة، في بعض فصول هذا الكتاب.

ودفعا لكل انتظار، فإننا نَوْقَحُ فنجيب عن بعض ما كنا أثرناه من أسئلة: فأما لماذا هذه الدراسة حول القصة بالذات، فلأننا نراها قيمة بأن تكون، وخليقة بالظهور؛ بعد أن عبرت القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة مسافة شاسعة من رحلتها الطويلة الشاقة. فلقد نحسب هذه القصة من أرقى ما كتب في هذا الجنس على امتداد الوطن العربي. فنحن ان كنا لا نزعم للشعر الجزائري المعاصر شيئا من التطور ذا بال، فإننا نميل الى أن جنس القصة غدا في الجزائر فنا أدبيا له أساطين وأعلام. والتجربة في مضطرب هذا الجنس بعضها رائد، وبعضها رائع، وبعضها وسط، وبعضها رديء. بيد أن الرديء حسبَ تصورنا، في هذا الجنس قليل العدد، ضئيل الكمية. فلقد صدر، الى الآن، زهاء أربعين مجموعة قصصية في الجزائر ممتدة على زهاء خمسة عشر عاما. فهل يكون أحدنا ملوما اذا جاء ليقرأ بعض هذه المجموعات القصصية، ثم يدبج حولها قراطيس، ثم يأذن بإذاعة هذه القراطيس المطروسة بين الناس؟

ومن حق القارىء الكريم أن يعرف أن أصل هذه الدراسة كان فصلا واحدا، هو الأول من القسم الأول (وهو «المضمون الاجتماعي في القصة الجزائرية») وقد كنا طرسناه ضمن بحث اضطلع به أربعة جامعيين صاحب هذا القلم أحدهم. بيد اننا لدى تدبيج هذا الفصل المومإ إليه آنفا، بدت لنا أمور وقضايا فنية كثيرة فأثبتناها في جذاذات منفصل بعضها عن بعض، ثم ارتأينا، لما اكتملت لنا الصورة التي أردناها، أن نضم هذه القصاصات الى بعضها، ونبيضها ليطلع عليها القراء لعلهم أن يظفروا فيها بشيء مما يفيدهم؛ فإن لم يفدهم فقد يسليهم؛ فإن لم يبلغ منهم مبلغ التسلية، فالله المستعان على ما أنفقنا من جهد، وبذلنا من عناء، وأعنتنا من نفس.

وعلى أننا لا نستسلم للتشاؤم المائن، والتواضع الكاذب؛ فنحن نعلم أن دراستنا هذه تأتي ومكتبة القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة (وسنستغني عن ذكر صفة «القصيرة» في الاستعمالات التي ترد بعد الآن ايثارا للاختصار)، الى يوم الاذن بنشر هذه القراطيس، لا تتوافر إلا على أعمال قليلة العدد. وعلى القلة العددية فإنها لم تفِرْ على كثير مما كان يجب أن تَوْفُرَ عليه.. فإذا كنا ألفينا الناس تحدثوا عن الشخصية مثلا، أو حاموا حول الحديث عنها على الأقل، هنا وهناك مما نشر من الدراسات المقتضبة، المتسمة في معظم أطوارها بالعجلة التي تتصف بها الصحافة وتتطلبها معا؛ اذ كانت تخاطب عامّة القراء غالبا لا خواصّهم، وعاديّيهم لا أكاديميّيهم؛ فإن أولئك الناس الى اليوم، حسب ما بلغْنَاه من العلم، وما بلغَنَا من بُرُد الأدب؛ لم يتحدثوا عن المعجم الفني للقصة الجزائرية كما كانوا تحدثوا، من وجوه أو من أخراة، عن الشخصية، أو الشخصيات فيها؛ كما كانوا تحدثوا قبل ذلك، أو أثناء ذلك، بوجه أعمق وأشمل، عن المضمون فيها.

ومما يلاحظ على تلك الكتابات المتفرقة التي طرست حول القصة الجزائرية المعاصرة انها لم تتناول مجموعة من القصص لمجموعة من الكتاب الجزائريين في ابان واحد، لتكتمل الصورة النقدية التي تسمح باتخاذ حكم ما، حول هذا الجنس الأدبي الجميل؛ وانما وجدناها تجنح نحو التعليق على قصة منفردة، وفي أحسن الأطوار ترقى الى التعليق على مجموعة واحدة من القصص لكاتب واحد مما يذر التصور مبعثرا، والرؤية ناقصة...

واذا جئنا الى المعجم الفني للقصة الجزائرية المعاصرة نثير حوله الحديث، فلأن هذا الضرب من الدراسة قشيب الجلباب، جديد الإهاب. ومحاولتنا هنا، لا نعتز بها إلا من حيث أنها تفتح بابا ضيقا في حيّز رحيب، وتخطو بضع خطوات في سبيل طويلة، تمر عبر مضطربات وعرة، وتشقّ ثنايا ملتوية، وتجتاز مجاهل مظلمة... فالحديث اذن

عن المعجم الفني هو من خالص الدراسات الحديثة التي تكشف عن طبيعة اللغة الفنية التي يصطنعها القاص، والأفكار التي تتردد لديه عبر هيكل هذه اللغة، أو تطفو على سطح بنيتها، عن شعور أو عن دونها شعور. واذا كان لعلماء النفس في بعض هذا المجال مضطرب رحب خصب معا، يضيء مجاهل دراساتهم النفسانية، ويفضي بهم الى غايات هم لاهثون في آثارها أبدا؛ فإننا نحن لا نرمي، بتتبع المعجم الفني لدى هذا القاص أو ذاك، الى تقمص منهج الفئة في بحثها (وهو منهج لا نميل إليه ولا ترضينا نتائجه الأدبية)؛ كما أننا، نتيجة لذلك، لا نبتغي التوصل الى ما تبتغي، هي، التوصل إليه من نتائج (فتلك فئة من الباحثين قادرة على استكشاف ما قد تريد استكشافه بمنهجها وتقنياتها ذات الخصوصية الميدانية)؛ وانما نبتغي، نحن، بكل بساطة، التوصل الى معرفة الأفكار التي كانت تلحّ على خيال أولئك القصاصين عبر مفردات يصطنعونها ويكررونها دون سواها، فإذا هي لحمة نصوصهم السردية...

ونحن نعلم أننا لا نستطيع الاتفاق مع غاية النفسانيين ولو أردنا ذلك؛ فأولئك غايتهم الاستدلال على التفكير والسلوك والدوافع، ونحن انما غايتنا الاستدلال على الهيكل والبناء. غايتهم، هم، الصورة الباطنة للتفكير، وغايتنا، نحن، الصورة الظاهرة للتفكير دون التقيد بعلل دوافع السلوك. غايتهم، هم، الكشف عن النوايا والطوايا، وغايتنا، نحن، الكشف عن مكامن الجمال الفني، والاهتداء الى ينابيع الخيال. والحق أن المضمون كثيرا ما يفرض حضوره على اللغة المستخدمة في رسم ملامح الشخصية، وبناء الحدث؛ داخل العمل القصصي الواحد، أو داخل مجموعة من الأعمال القصصية لكاتب واحد.

ذلك، وقد استرعى همنا في هذا العمل محاور ثلاثة هي المضمون، وأفردنا له فقرتين: المضمون الاجتماعي (وهو أصل فكرة هذا الكتاب)، ثم المضمون الوطني. وقد لاحظنا، عبر قراءتنا لزهاء سبعين قصة أنّ القصاصين الجزائريين أحرص على المضمون الاجتماعي (كما سنرى من خلال الاحصائيات التي قمنا بها والتي أثبتناها في مواطنها من هذه الدراسة) أكثر من أي مضمون آخر. ويأتي في المرتبة الثانية المضمون الوطني. وتعليل ذلك ورد في صلب هذه الدراسة أيضا، فلا مدعاة لتكرار ما قلناه هناك، هنا.

أما المحور الثاني فقد قام عليه الشخصية وحيزها، مما أوجب علينا تدبيج فصلين اثنين حول ذلك. وجاء المحور الثالث الذي قام عليه المعجم الفني الذي لاحظناه لدى كتاب المجموعات السبع التي أجرينا فيها هذه الدراسة. وقد اختصصنا اثنين منهم بعناية أكبر فكان لكل منهما فصل متفرد، وذانك هما ابن هدوقة والحبيب السائح، من حيث جمعنا بين آخرين منهم في فصل واحد هو الثالث من القسم الأخير.

ولكن لماذا وقفنا هذه الدراسة على خمسة قصاصين وسبع مجموعات قصصية فقط؟ ان الأمر بالقياس إلينا هينّ يسير؛ فقد انطلق البحث أول الأمر من فكرة تتبع محور المضمون الاجتماعي في القصة الجزائرية المعاصرة. وقد كنا نحن الأربعة الجامعيين (في محاولة للقيام ببحث جماعي حول هذا الجنس الأدبي في الجزائر ـ ولكن ذلك لم يتمّ لظروف لا دخل لنا فيها نحن. .) تقاسمنا القصاصين الجزائريين فكان من حظي: عبد الحميد بن هدوقة، والحبيب السائح، وعثمان سعدى، واحمد منور، ومصطفى الفاسي.

فلعل الصورة أن تكون الآن واضحة في ذهن القارىء الكريم.

* * *

فلتكن هذه الدراسة مجرد اثارة لسؤال؛ ولتكن مجرد لبنة صغيرة توضع في صرح سيكون شامخ الأعمدة، شاسع الأركان، مرصوص البنيان. فمتى نُجْمعُ أمرنا، وننطلق الى تحقيق بعض ذلك؟ اننا نحسب اننا شرعنا الآن في نهب هذا الطريق الوعر الطويل. فلتكن مسيرتنا متسمة بالثبات والجَلَد والإصرار.

وهران، في 1984/5/10

القســـم الأول

في مضمون القصة الجزائرية المعاصرة

الفصـــل الأول

المضمون الاجتماعي في القصة الجزائرية المعاصرة

ونتناول المضمون الاجتماعي للقصة الجزائرية المعاصرة في هذا الفصل عبر مجموعات سبع هي :

1 ـ الكاتب وقصص أخرى لابن هدوقة .

2 ـ الأشعة السبعة، له أيضا .

3 ـ القرار للحبيب السائح .

4 ـ الصعود نحو الأسفل، له أيضا .

5 ـ الأضواء والفئران لمصطفى الفاسي .

6 ـ الصداع لاحمد منّور.

7 ـ تحت الجسر المعلق لعثمان سعدي .

والحق أن المجمـوعة الأخيرة لم يرد فيها تناول اجتماعي لأي قضية، بل انصبّت على المـوضـوعـات الـوطنية وحـدهـا مما يجعلنا نميطها من طريق هذه الدراسة، في هذا الفصل .

ولما جئنا نقرأ الأقاصيص التي تضمنتها هذه المجموعات الستّ (بإماطة المجموعة السابعة) ألفينا مضمونها ينصبّ أساسا على النواحي الاجتماعية. فمن هذا الجانب لم نك مخطئين، فيما اقدر، حين انطلقنا من مبدا العناية بالمناحي الاجتماعية عبر مضمون هذه الآثار القصصية المعاصرة. ذلك، ولا نخال الدارس يفتقر الى كبير تأمل من أجل أن يقتنع بطغيان المحور الاجتماعي في مضمون هذه المجموعات القصصية التي نحن بصدد الحديث عنها؛ فهذا المحور يشكل في مجموع امتداده نسبة 18 , 58٪. ولكن الذي لاحظناه أن النزعة الاجتماعية في التناول تطغى على كتابات بعض هؤلاء الكتاب دون آخرين؛ فبينما نجد نسبة العناية بالقضايا الاجتماعية ترقى لدى احمد منور في مجموعة «الصداع» الى 81 , 81٪ (بحيث نلفي تسع قصص من بين الاحدى عشرة التي تتألف منها هذه المجموعة تتناول موضوعات اجتماعية)، وترقى لدى مصطفى الفاسي في مجموعة «الأضواء والفئران» الى 72 , 72٪ (أي أن ثماني قصص من بين الاحدى عشرة التي تشكّل مادة هذه المجموعة تعالج قضايا اجتماعية خالصة)؛ وترقى لدى الحبيب السائح في مجموعة «القرار» الى 70٪ (أي أن سبع قصص من بين العشر اللواتي يؤلفن هذه المجموعة يعنين بقضايا اجتماعية) نجد هذه النسبة لا ترقى لدى عبد الحميد بن هدوقة في مجموعة «الكاتب وقصص أخرى» إلا الى 40٪ (أي أن أربع قصص فقط من بين العشر المؤلفة منها المجموعة هي التي تتناول جوانب اجتماعية).

وهنا يجوز أن يثب الى ذهن القراء بأن ابن هدوقة له في حقيقة الأمر مجموعتان اثنتان لا مجموعة واحدة، ولا يجوز من أجل ذلك، أن نقيم حكمنا هذا الذي هو في غير صالح هذا الاتجاه الاجتماعي في المضمون القصصي لهذا الكاتب. وذلك حق. فلننظر اذن في المجموعة الثانية التي هي «الأشعة السبعة»؛ فلن نجد فيها إلا أربع قصص اجتماعية المضمون، من بين الاحدى عشرة اللواتي يؤلفنها. وبإيلاج المجموعة الثانية في الحسبان تهبط النسبة المئوية التي كنا أدرجناها لابن هدوقة، وهي أربعون، فتمسي 78 , 34٪ فقط.

ومثل هذه الملاحظات تجعل بين يدينا دليلا ماديا خريتا، لا يقبل الجدل ولا المين، على أن ابن هدوقة لم يك في كتاباته القصصية ذا ميل اجتماعي، قدر ما كان وطني النزعة انسانيها. ونحن هنا لسنا بصدد تقويم الاختيار المضموني لدى كاتب بعينه من هؤلاء، قدر ما نثبت ملاحظات وصفية لحال قائمة، قبل أي

اعتبار آخر. ولعل تعليل ذلك سيأتي حين يحين حينه. ولتكن حينونة هذا الحين، الآن..

واذن فهل نعد ابن هدوقة ملوما لما لم يعالج في قصصه كلها، أو جلها، موضوعات اجتماعية شأن الكتاب الآخرين في المجموعة؟ اننا لا نخال ذلك. ولو خلناه لأصبحنا نحن هم الملومين. فالكاتب حر في التناول المضموني، كما هو حر في طريقة التناول الفني. وعوضا عن الانحاء باللوائم، ورفع العقائر بالانكار، علينا أن نلاحظ أن الثلاثة الآخرين من كتاب المجموعة كلهم من الشباب، أو كانوا، يوم طرسوا هذه القصص على الأقل، من الكتاب الناشئين. وإلا فهم الآن غير ذلك من السن والمعرفة جميعا؛ اذ نلفي اثنين منهم يدرسان في الجامعة الآن، وهما منور والفاسي.

بيد أن تعليل السن حول هذه القضية ليس هو أيضا مقبولا، أو على الأقل ليس مسلّما؛ فقد يكون الفتى أقدر على افتضاض الموضوعات الفلسفية والانسانية من المسنّين في بعض الأطوار؛ فقد كنا ألفينا شعر طرفة بن العبد، وأبا القاسم الشابي كله تأملات فلسفية لا يعكس حقيقة سنّي صاحبيهما؛ فكأنهما كانا بلغا من الكبر عتيّا. مع أن الحقيقة هي غير ذلك. فلنبحث اذن عن علة أخرى. ونحسب أننا وقعنا عليها هذه المرة. ونحسبها تتمثل في فارق الزمن؛ حيث أن كثيرا من قصص مجموعتي ابن هدوقة كتب، كما في مجموعة «الأشعة السبعة» عن الثورة الجزائرية وانتفاضة بنزرت في تونس التي كان الكاتب يعيش فيها فصعق بما رأى من المجازر التي اقترف بشاعتها الفرنسيون هناك، فعبّر عن موقفه ذلك فيما لا يقلّ عن خمس من قصص المجموعة. ولما كان الكاتب يعيش أيام ثورة التحرير فقد ألفيناه (وهي ظاهرة طبيعية تنطبق على كل الكتاب والشعراء الجزائريين الذين كانوا يحيون الثورة الجزائرية في أوج عطائهم الفني: من مفدى زكرياء، وخمار، وبـاوية، الى ركيبي، وعشـمان سعدي، وابن هدوقة، ووطار..) ينفعل بقيمها وعظمتها فيخلّد بعض ذلك في بعض أعماله الأدبية لعل أرقاها اطلاقا: شاعرية، وسموا، وحرارة عاطفة: قصة «الأشعة السبعة» التي ترمز الى السنوات السبع التي سلختها الثورة الجزائرية من عمرها، قبل أن تدحر الاستعمار الفرنسي وتنتصر عليه.

واذن فالظروف التاريخية هي التي تحكّمت في مضمون ابن هدوقة فجعلته وطنيا ولم تجعله اجتماعيا، كما كانت تحكمت في مضمون احمد منور فجعلته

اجتماعيا ولم تجعله وطنيا. والاجتماعي لا يعني في الحقيقة انه غير ملتزم، بل قد لا يختلف كثيرا عن المضمون الوطني من حيث النبل والسموّ والاحساس بلبانة السواد الأعظم من الشعب. واذن فلا ينبغي أن نطلب الى كاتب ما أن يعالج لنا قضايا اجتماعية ونحن نناضل أعظم النضال من أجل التحرر السياسي، قبل أي شيء.

وهذا الحكم ذاته ينطبق على عثمان سعدي الذي ألفيناه يقف القصص السبع التي تضمنتها مجموعة «تحت الجسر المعلق» على مضامين وطنية خالصة. فلم يكن يعقل تاريخيا أن يذر عثمان سعدي المضمون الوطني والثورة الجزائرية في أوج استعارها، الى غير الوطني الذي يجب أن يكون بعد التحرر من ربقة الاستعمار.

بيد أن هذه العلة نفسها قد لا تكون مسلّمة بالقياس الى الكاتب الأول، لأنها تصطدم بحقيقة أخرى، وهي قلة عناية ابن هدوقة بالموضوعات الاجتماعية حتى في مجموعة «الكاتب وقصص أخرى». ولكنها ان لم تك مسلّمة فلا ينبغي لها أن تكون مرفوضة؛ اذ كنا نلفي نسبة الموضوعات الاجتماعية في هذه المجموعة التي كتبت معظم أقاصيصها في سنة احدى وسبعين من هذا القرن ترقى الى 40٪. وهي نسبة قيمة بالملاحظة. فعلينا هنا اذن أن نراعي عامل السن؛ فتقدم سنّ الكاتب يعني، افتراضا على الأقل، تقدم المعرفة به وتعمقها عن سبيل التهام الآثار الأدبية والفلسفية، ثم عن سبيل التجارب التي يكتسبها المرء بحكم مشاكل الحياة التي يحياها... ويتجلى مثل هذا الموقف الفلسفي واضحا في قصة «الفلاح». وهي قصة بقدر ما تصف في ظاهرها حياة الفلاح وكدحه وشظفه، من أجل العيش الكريم، بقدر ما نجدها في جوهرها رسما لموقف فلسفي ينطبق على كل انسان في كل زمان ومكان، سواء علينا أكان فلاحا أم تاجرا أم صاحب عقار، أم صاحب بنين.. فما هو إلا أن يطوف على بعض من، أو ما، ذكرنا، طائف فيمسي معه كل شيء ضياعا وسدى. فكم يسعد الانسان بابن أو ابنة، وبعد التربية والتنشيء والتعليم يقع التعرض المفاجىء لحادثة منكرة تودي بالحياة فتمسي أحلام السنين الطويلة يأسا قاتما، وحزنا ثابتا. فذلك الفلاح ان فرح بتلك السنة الخصبة بما كانت تحمل له من أماني وآمال عراض، وهو وان ظلّ يحدث النفس بالأحاديث المعسولة، ويعدها بالوعود اللذيذة، فإن الطبيعة الهوجاء جاءت على تلك الغلال الكريمة التي لما تجمع فأتلفتها في لحظات قليلة. فالموقف

فلسفي لا اجتماعي. وهو متمثل في ضعف الانسان لدى مواجهته الطبيعة الشامسة، على ما في ظاهره من صورة وصفية مادية للحياة الاجتماعية للفلاح الجزائري الكادح.

المحاور المشتركة في المضمون الاجتماعي

من خلال تقصينا لقصص المجموعات التي اتخذنا منها موضوعا لدراستنا هذه، تبين لنا أن هناك محورا مستحوذا على خيال جميع كتاب هذه المجموعات، وهو محور الفقر. وذلك اذا راعينا أن ظاهرة الفقر، في حقيقة أمرها، أمّ كثير من القضايا الاجتماعية، كالنقل والسكن والهجرة الى خارج الوطن من أجل العمل. فما هذه المشاكل الاجتماعية في حقيقتها إلا ثمرة من ثمرات الفقر الجاثم، والحاجة المقيمة. فلا ينبغي أن نتحدث عن مشكل السكن الضيق، أو السكن المتقادم، أو السكن المنعدم أصلا، إلا بحضور الفقر ووجوده. كما لا ينبغي أن نتحدث عن مشاكل النقل داخل المدن، أو فيما بينها إلا، بحضور الفقر، أساسا. فإن صرفنا الوهم الى الهجرة فإن حضور الفقر يكون أشد ثقلا، وأقوى وجودا؛ اذ كان معظم المهاجرين لا يهاجرون من وطنهم إلا ابتغاء ترقية دخلهم ان كان لهم دخل في الأصل، والحصول على دخل ان لم يكن لهم أصلا.

وقد حاولنا تقصي القصص التي عالجت ظاهرة الفقر بوجه أو بآخر في هذه المجموعات القصصية فألفيناها تبلغ أربعا وعشرين قصة على الأقل مما يجعل النسبة المئوية لموضوع ظاهرة الفقر ترقى الى 38,09٪. ان هذه الظاهرة هي الهم المشترك بين جميع كتاب هذه المجموعات التي نتناولها. وأحسب أن الأمر ينصرف الى جميع الكتاب الجزائريين الذين تناولوا فن القصة. وانما النسبة قد تختلف ارتفاعا وانخفاضا من كاتب الى آخر حيث نلفي الحبيب السائح في هذه المجموعات التي نتناولها هنا يجيء أولا بتطريسه ثماني قصص يتناولن ظاهرة الفقر، على حين أن عبدُ الحميد بن هدوقة يجيء ثانيا بسبع، ومنورا ثالثا بستّ، والفاسي رابعا بثلاث.

واذا كان اهتمام الكتاب انصرف الى بعض القضايا الاجتماعية دون سواها، فإنهم يلتقون في ظاهرة الفقر التقاء ربما يكون عفويا. وما ذلك إلا لأن

ظاهـرة الفقـر مما يستهوي القلم فيجري فيه، ويلذّ للخيال فيحلق في أجوائه المتأزمة القائمة. واذن فالفقر كان وراء معظم القضايا الاجتماعية التي عولجت. والعلة قد تعود الى أن كتابنا كتّاب ملتزمون بقضايا شعبهم. ولما كان هذا الشعب لا يبرح يعاني مشاكل تحول دون بلوغ القدر المطلوب من الحياة الرخية، على ما يتمتع به كثير من أفراده الآخرين من بحبوحة العيش ورغده؛ فإن الكتابة، كما أسلفنا القول، حوله مما يلذ ويستهوي.

1 ـ محور الهجرة:

ولكننا داخل محور الفقر ذاته نلفي كتابنا يتجهون اتجاهات مختلفة نسبيا فقط؛ مما يجعل امتداد الهمّ المشترك يشمل محاور أخراة كالهجرة التي ألفينا كتاب المجموعات يتناولونها بشكل أو بآخر؛ فنلفي عبد الحميد بن هدوقة يعالجها في أربع قصص، بمعدل قصتين في كل مجموعة من مجموعتيه الاثنتين. والأمر يتعلق بـ «الرسالة» و«المغترب» وهما قصتان تنتميان الى مجموعة «الأشعة السبعة». ثم «الكاتب وثمن المهر»، وتنتميان الى مجموعة «الكاتب وقصص أخرى». وأحسب أن أرقى هذه القصص، وذلك اذا حق لنا أن نصدر حكما هنا قد يكون انطباعيا فقط، انما هي «الرسـالـة»، ثم «ثمن المهـر». أما قصة «المغترب» فهي، في تقديري، غير صادقة الاحساس؛ فكأنّ الكاتب فرض على نفسه ذلك الموضوع فكتب حولـه. ويبدو ذلك جليا من خلال التكلف البادي، والمتمثل في اخبار الشرطة صاحب المطعم بمغادرة الديار الفرنسية بدون أي مبرر قانوني... ثم من خلال حديث هذا التاجر الى أصحابه داخل مركز الشرطة وتغابيه...

ونحن هنـا لسنـا بصدد الدفاع عن سلوك الشرطة الفرنسية، وانما نحن نحـاول الـدفـاع عن المنطق نفسه. فعلى الرغم من أحداث أي عمل سردي لا يكون بالضرورة واقعا فوتوغرافيا منقولا على الأصل، كما هو في الأصل، فإن المنطق (ولا سيما في القصة ذات التقنيات التقليدية كشأن هذه القصة التي نثير الحديث حولها) يقتضي حبك الأحداث بواقعية وانصاف؛ فمثل هذا الموقف يتيح للعمل السردي الاقتراب من الواقع والحقيقة.

أما اذا عدنا الى الموضوع المعالج في قصة «الرسالة»، وكيف تسأل الزوج زوجها، وكيف يجيبها البعل في فتور حزين، وكيف تلحّ هي على معرفة المزيد من

الأنباء حول رسالة الابن المهاجر الى فرنسا الذي كان قد اختطب فتاة جميلة كريمة الأصل على أن يكون الزواج بعد ثلاث سنوات، وكيف ينبىء البعل آخر الأمر في شجن عميق صاحبته بأن ابنها تزوج من فرنسية. . . فإننا نشعر بعمق في الموقف، وصدق في التجربة، وجمال في التناول، وفيض في العاطفة، وحرارة في الاحساس. . .

ولا نبتعد كثيرا عن هذا الموقف حين نعود الى قراءة قصة «ثمن المهر» التي تعالج موضوع فتى فقير يختطب فتاة من أجمل فتيات قريته، ثم ييمّم الديار الفرنسية ليكدح هناك لعله أن يستطيع تهيىء المهر، وتحضير حفلة الزفاف على نحو يرضيه؛ ولكن سوء حاله في السكن، وسوء التغذية يسببان له علة السل، فيقضي نحبه هناك، في مستشفى، غريبا عن وطنه، قاصرا عن ارتشاف رضاب أمله الذي يداعبه الى حين حينه.

وابن هدوقة بمعالجته موضوع الهجرة في أربع قصص يجيء على رأس القائمة، كما يقال، في هذه المجموعة من الكتاب الذين نتناولهم في هذه الدراسة، على حين أن مصطفى الفاسي يجيء ثانيا بمعالجته هذا الموضوع في قصتين اثنتين هما: «مغترب»، و«العائدون». والحق أنه لم يعالج موضوع الهجرة معالجة حقيقية إلا في «مغترب». اما في «العائدون» فإنما نجده يتحدث عن عودة اللاجئين الجزائريين من مهاجرهم السياسي سنة اثنتين وستين وتسعمائة وألف. وأكبر الظن أن الأمر، بالقياس الى الفاسي، يتعلق بمهاجر المغرب الأقصى. ونجد الفاسي يركز حديثه في «مغترب» على مأساة مهاجر قضى قرابة ثلاثين عاما في مهاجره بفرنسا، فلما غزته الشيخوخة قرر أن يؤوب أدراجه الى أرض الوطن. وغالب رغبته الجامحة في عدم البقاء بأرض الغربة حتى غلبها. . . ويزمّ حقائبه، ويعدّ ركائبه، في موجة عارمة من هواجسه الداخلية الشامسة الطافحة التي كأنها كانت بمثابة التيار المضاد داخل نفسه. . فهو يقرر منطقيا أن يعود الى أرض الوطن، ويعد لذلك كل شيء. ولكن هواجس باطنة لا تبرح تلحّ على هذا المهاجر من أجل أن لا يعود. . فإلى أين يعود؟ وعند من؟ وما سبب هذا القرار المفاجىء بعد أن قضى معظم عمره في هذا المهاجر؟ وكيف ستكون حياته في جو جديد لم يعد يعرف عنه شيئا؟ وكيف يجوز له أن يغامر بنفسه بهذه السذاجة. . . لمجرد حب العيش ما بقي من عمره المنهار في أرض الوطن الذي لم يقدم له أي شيء في ساعة المحنة. . فكيف يحق له الآن أن يلتجىء إليه في سن الوهن والضعف؟ . . .

ولا تزال النفس تسـول له من الأمور ما تسـول، حتى عدل عن سفره الى أرض الوطن بعد أن ذكر أن لا شيء، كما أسلفنا القول، يربطه بهذا الوطن الآن، بعد أن فقد أمه وأباه منذ زمن طويل، وبعد أن قاطع أقاربه الأقربين وعزف عن أخبارهم. . فأين اذن يذهب؟ ومن سيرحّب به ترحيب المقيم بالقادم؟ وكيف يمكن أن يأتلف أناسا لم يألفهم، ويحاور أشخاصا لا يعرف من أمرهم شيئا؟

واذا كنا ألفينا ابن هدوقة يعالج في «المغترب» (ونلاحظ أن هذا العنوان مشترك بينه وبين الفاسي، وان كنا نخال الأول كان أسبق الى اصطناعه؛ فقد دبج ابن هدوقة قصته في سنة احدى وسبعين من هذا القرن؛ في حين لم يكتب مصطفى الفاسي مغتربه إلا في شهر مايو من سنة اثنتين وسبعين وتسعمائة وألف. ولكن هذا الحكم يظل قابلا للمناقشة اذا لم يثبت ان ابن هدوقة نشر قصته قبل ذلك بين الناس، أو نشرها ولكنما الفاسي لم يطلع عليها قبل تطريس قصته التي نحن بصدد الحديث عنها) قصة شخص كدح عشر سنوات في معمل من معامل فرنسا، قبل أن يكتري له مطعما يتاجر فيه. . ولكنه يتعرض بغتة للنفي الظالم، والطرد الغاشم؛ ويعالج، كما أسلفنا القول، في قصة «الرسالة» حكاية شاب تستهويه فتاة فرنسية فيقترن بها، فتتقطع الأسباب الرابطة بينه وبين الأهل والوطن؛ وفي «ثمن المهر» قصة فتى يتعرض للموت بسبب ما ألّم عليه من علة السل نتيجة للرطوبة وسوء التغذية وشدة النصب بالديار الفرنسية؛ وفي «الكاتب» قصة مأساة شاب كاتب لاجىء التجأ الى تونس فاستغله ناشرون جشعون. . . (وادخال الكاتب الشاب هنا في القصة هو عبد الحميد بن هدوقة نفسه، ولا أحسبه يستطيع انكار ذلك)؛ فاننا نلفي مصطفى الفاسي يعالج موضوع الهجرة في صميمها حيث ان هذا الشيخ المتقاعد الذي طحنته رحى الغربة حتى أصبح الوطن نفسه لديه غربة ثانية، فإذا هو لا يستطيع أن يجد لذته لا في دار الاغتراب حيث يقيم، ولا في الوطن الذي غدا بالقياس إليه هو أيضا غربة. وتلك هي قمّة المأساة. ولو كان الأمر يتعلق برجل في ريعان الشباب لحسبنا الأيام ستغير من ميوله، ولكنما الأمر لا يتعلق إلا بشيخ مدمن على الخمر، متقاعد عن العمل، مصاب بالسعال الحاد. وهذه الصفات تجعل من هذه الشخصية شبحا يغذّ المسير الى جدثه.

والكاتب الثالث الذي عالج مضمونا له صلة ما بالهجرة هو احمد منّور الذي دبج قصة واحدة فقط (ونحن هنا نتحدث عن مجموعته التي عنوانها

«الصداع» التي عرضنا لها بالدراسة هنا) حول هذا الموضوع عنوانها «أكل البصل». والحق أن القاص يعالج الهجرة في هذه القصة من الخارج، على عكس ابن هدوقة والفاسي، حيث نلفيه يتناول قصة شخص يرفض الهجرة الى خارج الوطن مؤثرا أكل البصل والخبز في أرض الوطن، على أكل الطيبات من الرزق في أرض الغربة.

والحق أن هذه القصة لا تعالج الهجرة إلا من حيث أن شخصيتها كانت من قبل بفرنسا، وإلا فالأمر يتعلق بالنعي على البيروقراطية التي كثيرا ما تضير منافع الناس في كثير من الأوطان المتخلفة تكنولوجيا فتجعل من أملهم يأسا، ومن سعادتهم شقاء، ومن راحتهم تعبا، ومن طمأنينتهم قلقا. فلا شيء يميز بين هذه البيروقراطية المتسلطة على رقاب الناس والغثيان الذي يصيبهم في مواقف العلة. وعلى أن الغثيان علة عارضة، والبيروقراطية علة ثابتة. واذن فإلحاق قصة منور بموضوع الهجرة ليس في الحقيقة مما كان ينبغي لنا. وقد رأينا ان عذرنا في ذلك قد يكون أن الشخصية على الرغم من أنها كانت مهاجرة بفرنسا، فإنها ظلت تبحث وتلح في البحث عن العمل. وعلى اليأس القاتم الذي يصيبها لدى نهاية المطاف، فإنها تؤثر، كما أسلفنا القول، أكل البصل الحريف على أن تذهب الى أرض الغربة لما فيها من مذلة وتمزق. فهي دعوة صريحة الى رفض الغربة في أي صورة من صورها، ولا سيما الاغتراب من أجل الكد الخالص، عوضا عن تصوير مآسيها.. وهو الصنيع الذي واكب بعض أعمال ابن هدوقة والفاسي.

ونلفي الحبيب السائح يتناول بصورة غير مباشرة موضوع الهجرة في قصته «الصعود نحو الأسفل». وهو التناول الذي يوحي إلينا بأن الشخصية الثانية في القصة، وهي شفيقة، الفتاة البورجوازية الضائعة التي كانت ضحية لتربية أبوية غير سليمة، قائمة، خصوصا، على عدم تقدير العبقرية الوطنية والثقة فيها؛ فكانت أبدا تبحث عن الهجرة الى ما وراء البحر معتقدة أن الحياة هناك ألف مرة أمثل منها داخل الوطن.

وكما نلاحظ، فإن القاص في هذه القصة لا يعالج، في حقيقة الأمر، الهجرة من الداخل، وانما يومىء الى خطرها وضيرها عرضا.

2 ـ محور الأرض:

لا تبرح الأرض مصدر الهام لأعظم الأعمال الأدبية الحديثة وأرقاها شأنا.

ولعل ذلك يعود الى التصاق الأرض بالانسان، والتصاق الانسان بالأرض؛ ففيها الخيرات والكنوز، وفيها الهواء والماء، وفيها المعادن الثمينة والكنوز الدفينة، وفيها الفواكه اليانعة والكروم السخية التي اذا عطوت بيدك منها أعطتك، وان استمنحتها منحتك: غير ضانة ولا شحيحة. ونحن نعلم أن الشعب الجزائري عانى الأهوال الهائلة، وتجرع نغب الحرمان أنفاسا، لما كان الاستعمار ابتلاه به من فقر وهوان، وصبه عليه من ذل واضطهاد، فكان كثير من الجزائريين يبطشون بياض نهارهم لدى المعمرين، وهم أجانب، من أجل أن ينالهم قوت مقتر. فلا غرو أن نلفي السياسة الوطنية، والأدب الوطني أيضا، يصبان كل عنايتهما، أو كثيرا من هذه العناية على الأقل، على موضوع الأرض وقضاياها. فإذا كنا ألفينا الأدب العربي المعاصر في الجزائر، وخصوصا منه القصة والرواية، كلف بالأرض يعالج معضلاتها، ويتناول علاقات الناس من خلالها، فبما عللنا منذ حين.

واننا لنلفي كتاب هذه المجموعات يلتقون جميعا تارة أخرى حول هذا المحور فإذا الأرض حضور حضور في كتاباتهم القصصية. وانما يختلفون في درجة هذا الحضور حيث نجد احمد منور في طليعتهم بتطريسه قصتين اثنتين بعنوان: «قلبتان من شعير»، و«الأرض لمن يخدمها». واذا كنا ألفينا الكاتب يوفق في القصة الأولى، من حيث مضمونها وحده، مبرزا مدى الاضطهاد والذل اللذين كانا مصبوبين على الفلاح الجزائري المدقع الفقر، المحروم من أرضه المعطاء؛ فإذا هذا الذل المصبوب على الشخصية (المكي) ينتهي بثورة على الاقطاعي الأوروبي وابنته التي بلغ بها الاستخفاف بالفلاح الجزائري الأجير الى حد اعتباره حيوانا يركب كما تركب الدابة السائمة (بيد أن هذه الثورة على بنت المعمر تفضي آخر الأمر الى اعتقاله والزج به في غيابات السجن)؛ فإن منورا لم يكد يقول في قصته الثانية شيئا ذا بال. وأحسب أن الهزال انما يجيء إليها من هذا العنوان السياسي المبتذل. واذا كنا نقدر شعار «الأرض لمن يخدمها» ونكنّ له كل اكبار في مجال السياسة فإننا نرفضه لغة للأدب؛ نرفض أن يدرج بهذه التقريرية الباردة عنوانا لعمل ابداعي خالص. ولو وقف الأمر لدى هذا العنوان لعسينا أن نتجاوز عنه، ونعده عنوانا كأي عنوان، وانما المضمون الاجتماعي نفسه في هذه القصة لم يطرح طرحا أدبيا أصيلا. وأول الذمّ انما يأتيه من هذه التقريرية التي تشبه عرض شريط طويل من الاحداث الرتيبة.

ونحن لا نبتغي تهجما على هذا القاص الذي أعجبنا بقصص أخراة طرسها يراهه وكان فيها عظيم التوفيق، ومنها «الذئب»، و«المجنونة»، (على الرغم من أن

الـدكتـور عبـد الله ركيبي كان يراها مغرقة في الرومانسية) ـ بالمجّان؛ بل اننا اضـطررنـا الى الصـدع برأينـا في كيفية طرح الموضوع، لا في الموضوع نفسه. فالموضوع نبيل ما في ذلك من ريب، ولكنما الطرح هو الهزيل. ولقد تكون أشياء أعجلت الكاتب فجعلته يقذف بهذه القصة الى المطبعة قبل ان ينقحها فيخرجها من دائرة التقارير الصحفية الى دائرة الابداع الخلاق.

وقد أشار الى ذلك الدكتور ركيبي، في المقدمة التي دبجها لمجموعة أحمد منور، فقرر بأن موضوع الثورة الزراعية يتسع لقصص وروايات، ولكن المدار في الحقيقة على «طريقة معالجته وتناوله، اذ لا يكفي أن يقال أن الثورة الزراعية مبدا وهدف يسعى لتحرير الانسان من الفقر والظلم، ولكن المهمّ هو كيف نعالج هذا الموضوع بأسلوب فني مؤثر» (1). وقديما كان قال أبو عثمان بأن «المعاني مطروحة في الطريق... وانما الشأن في... تخير اللفظ، وكثرة الماء...» (2). فشرف المـوضـوع في الأدب لا يقـدر على مواراة عيوب التنـاول ولا هزاله؛ اذ لم يكن الابداع، في الرؤية النقدية المعاصرة «الا بنية، وأن المضمون ليس له من الشأن ما يجعله يستطيع أن يتفرد بنفسه عن الشكل» (3).

وعـلى ان الـذي يعنينـا هنـا في المقـام الأول انما هو الموضوع الذي هو «الأرض». وقد ألفينا منورا عني به عناية، وتناوله في قصتين اثنتين داخل مجموعة قصصية واحدة، وهو شيء يبرهن على مدى استحواذ هذا الموضوع على الكاتب، ثم مدى تعلقه بمشاكل الفلاح الجزائري الذي لا يبرح يعاني كثيرا من المشاكل حتى في ظل الاصلاح الزراعي الذي ان حرره من الظلم والاستغلال، فهو فتح أمـامـه مشـاكـل التسيير، ومـواجهة الطبيعة، ومشاكل التسويق، وكيفية ترقية الانتاج، وكيفية حمل الأرض على عطاء أكثر، وسخاء أغزر. وأحسب ان مشاكل الحياة، في أيّ مجال، لا يجوز القضاء عليها جملة، وإلا أصبحت الحياة رتيبة خالية من اللذة والشوق والانتصار على الطبيعة المشاكسة.

والكاتب الثاني الذي عني بموضوع الأرض هو الحبيب السائح. وقد أبدع في تصوير بؤس فلاح عبر قصة «السنابل» وماعاناه من تسلط الحاج قدور وقمعه له ولفلاحين آخرين كانوا يخمّسون لديه؛ فقد قضى الفلاح البئيس نحبه متأثرا بمـرضه الذي ألحّ عليه، والذي لم يجد سبيلا الى التداوي منه، وانما استسلم للقضاء والقدر صبرا. وهذا الفلاح، على العلة التي كانت ألمت عليه، لم يتغيب عن الحقل يوما واحدا، وانما ظلّ يبطش ويكدح حاصدا في حقول الحاج قدور

الشاسعة وكأنه غير عليل الى آخر يوم من حياته المشحونة بالشظف والشقاء. ويموت الخماس الشقيّ، ويجيء الحاج قدور الى داره البئيسة الحزينة على فقدان عزيزها، وبعد ان يتبرع بخمسين دينارا على أسرته المفجوعة به، يقول للفلاحين المحرنجمين حوالي دار الفقيد:

ـ «الله يرحمه! هيا للخدمة» (4).

يقول الاقطاعي ذلك وكأن الفلاح الخماس الذي قضى نحبه، تاركا وراءه أسرة بدون مستقبل، لم يك يتفانى في خدمة أرضه، ولم يكن يظلّ يعمل في حقوله الشاسعة بإخلاص الى آخر رمق من حياته.

ان موضوع هذه القصة يصور مدى مضار الهوة الطبقية التي تفصل ما بين الناس فتجعل منهم أغنياء وفقراء، وعاملين ومستغلين لهم، وكادحين ومنعمين. فصاحب الأرض لا يعمل يديه فيها، وانما يشرف على غرسها وحرثها من بعيد، أي بفضل عمال أجراء يسخرهم لتلك الخدمة مع ضنّ عليهم بالأجر، ومبالغة في حقهم بالاعنات، وازدراء لجهودهم التي يبذلون، وسخط على سلوكهم داخل الحقول في كل حال.

وقد حمل الكاتب على تدبيج هذه القصة ما كانت فيه الجزائر يومئذ من تحول اجتماعي عميق تلغور أحدثه ميثاق الثورة الزراعية. فموضوع القصة نابع من الحياة اليومية التي كان الشعب الجزائري يحياها في تلك الفترة. فقد كان كثير من الملاّكين الجزائريين يفيدون من عائدات أراضيهم الزراعية وهم في المدينة مقيمون يتنعمون ويبنكون. فلما ظهر ذلك الميثاق، ورفع الشعار «الأرض لمن يخدمها» تغيرت الأوضاع رأسا على عقب، وأصبح الفلاح الجزائري موفور الكرامة، سياسيا، وان لم يبذل حسب رأينا، ما كان يبذله بالأمس، فهبط مستوى الانتاج، وشحّت الغلال، وساءت الأحوال، الى أن وقع الاصلاح الأخير الذي شمل هيكلة هذه المزارع ابتغاء تحسين هذه السيرة، ودفعا لأن تمسي المكاسب العظيمة مخاسر.

أما في القصة الثانية وهي «الصعود نحو الأسفل» فإن الكاتب في الحقيقة لم يتناول فيها الأرض إلا عرضا حيث نلفي البشير اشتراكيا مؤمنا بالثورة الزراعية أعمق الايمان، سعيدا بما حققته من عائدات ونتائج، على حين أن شفيقة،

الشخصية الثانية في القصة، تعارضه أولا في خطه، ولكنها لدى نهاية المطاف تشعر بسوء رأيها، وانها لم تك مخطئة فحسب، وانما كانت ضالة سبيل الحق ضلالا بعيدا. فالأرض في هذه القصة، في حقيقة الأمر، لم تتناول من أجل نفسها، كما نلاحظ ذلك بكل عنف وعمق في قصة «السنابل»، وانما تناولت تلميحا ليس غيرا.

والكاتب الثالث الذي يعالج موضوع الأرض في بعض أعماله القصصية هو مصطفى الفاسي الذي تناول في قصة «وطلعت الشمس» هذا الموضوع. والفاسي يعالج الأرض من وجهة نظر أخرى؛ فالأمر هنا يتعلق بمجد الهادي الذي بفضل تعاونه مع السلطات الاستعمارية في القرية أمسى ثريا يمتلك قطعة تلو قطعة أخراة من الأراضي الخصيبة. ولم يك للهادي غير بنت واحدة، ولكنها وديعة؛ وابن أخ واحد، ولكنه يتيم. وقد كان العمّ يقسو على ابن أخيه ويبالغ في اضنائه دون أن يقدم إليه مقابل ذلك أجرا ما، الى أن جاء يوم ضجر كل منهما فيه بالآخر، فيطرد الطفل شر طردة.

ويركز القاص موضوعه على قطعة أرض كانت مجاورة لأراضيه، كانت تملكها أرملة الشهيد عبد الغني. وقد كان للهادي على هذا الشهيد قبل أن يستشهد، دين. فاهتبل الاقطاعي هذه الفرصة وجاء يطالب أرملته: فاما ان تؤدي الدين حالا، واما ان يقدم القضية الى المحكمة التي كان يرشوها باستمرار لتحكم له. ويكون للاقطاعي ما كان يبتغي من الحكم الجائر، وتمسي الأرض ملكا خالصا له...

ولكن الطفل الطريد يصبح رجلا في فجر الاستقلال الذي يصعق العمّ الاقطاعيّ المتعفن بنبئه، فيموت كمدا على أن أصبحت الجزائر مستقلة عزيزة، ويقترن الفتى بابنة عمه، ويرث الأرض كلها...

ونلاحظ أن طريقة التناول هنا لدى الفاسي، تختلف اختلافا كبيرا عنها لدى السائح الحبيب. ولعل تحليل ذلك وابرازه، موطنه غير هذا.

والكاتب الرابع من كتاب هذه المجموعات الذي يتناول الأرض بشكل أو بآخر انما هو عبد الحميد بن هدوقة. وأول ما نلاحظ، أن العمق في الرؤية الفلسفية لدى ابن هدوقة قد يفوق ما كنا رأيناه في القصص التي كانت تناولت موضوع الأرض والتي عرضنا لها في بعض هذا الفصل؛ فابن هدوقة يحاول فلسفة

الأمور مما يسمو بعمله فيثب من البساطة التي تقترب في بعض الأطوار من التقريرية التي نلحظها في أعمال الفاسي والسائح ومنور، أو هي بساطة أقرب الى الواقع اليومي المعاش منها الى الفن بمعناه الأجمل والأعمق والأسمى - الى السموّ والعمق. فالصراع في قصة «الرجل المزرعة» لا يحتدم بين فلاح جزائري فقير، واقطاعي جزائري أثير؛ وانما يستعر بين فلاح جزائري أجير، ومعمر أجنبيّ استحوذ على أراض شاسعة معطاء، فجعل من قطين القرية كلهم خدما له. فالمزرعة في رأي المعمر ليونارد هي الفلاح البشير، والحيوانات والتراب جميعا (5).

ونلفي سخرية حادة بادية في تصوير نفسية المعمر الذي يخلط بين وضع زوج أحمد، ووضع البقرة؛ فيخفّ نحو بقرته حين ينبئه الصبيّ بأمر هذا الوضع، حاسبا البقرة هي التي تضع حملها، لا زوج أحمد التي وضعت صبيها. وما هو إلا أن يدرك أن في الأمر سوء تفاهم، وان الأمر في الحقيقة يتعلق بوضع امرأة الفلاح احمد، حتى ينهر الصبيّ الذي جاءه بالخبر غاضبا:

«أنا في حاجة الى رجال عمال لا الى أطفال رضع... لكن غدا سأضع قانونا يحدد الولادات في المزرعة، والا فسوف يكون عدد الأطفال فيها أكثر من الدجاج» (6).

فالكاتب هنا يركز على المقارنة الساخرة، في محاولة لعكس صورة التفكير لدى المعمر وابراز موقفه ازاء الفلاحين الجزائريين، بين البشير والحيوان؛ بين أبناء الفلاحين وأفراخ الدجاج. كما نلفيه يقارن، من وجهة أخراة تلقائية، بين بعلة الفلاح التي كانت حاملا، والبقرة الوشيكة الوضع؛ فينصرف وهمه الى بقرته، حين جاء الطفل ينبئه لارتباطها بمنفعته. ونجد ابن هدوقة يلتقي في معالجة هذا الموضوع مع أحمد منور في «قلبتان من شعير». فكلاهما يعالج صراعا محتدما بين الفلاح الجزائري الفقير، والمعمر الأجنبي المستغلّ. والحق أن الصراع يلذ ويحلو، ويعمق ويسمو، أدبيا، حين يكون بين هذين الصنفين من الناس لوجود ذلك بكثرة في عالم الواقع التاريخي؛ اذ كان استغلال الجزائري للجزائري، مهما يكن عنيفا حادا، ومهما تحاول الأعمال الأدبية البارعة المبالغة في تصويره والتهويل من أمره؛ فإنه يظل محدود التأثير في النفس اذا قورن بالاستغلال الذي كان المعمرون يصبونه على الفلاحين الجزائريين الأجراء كشآبيب المطر. وأحسب ان ما ورد في قصتي ابن هدوقة ومنور لم يك إلا عكسا بسيطا صادقا مقدما في أدنى صورة بالقياس الى الوقع التاريخي الرهيب. من أجل كل ذلك نلفي أولئك الذين

يعالجون مثل هذا الموضوع من كتابنا، رواية أو قصة أو شعرا أو مسرحية، لا يعدمون توفيقا في الغالب يواكبهم، ونجاحا يصاحبهم.

وعلى أننا لا نريد أن نمضي الى أقصى مما مضينا إليه في رسم صورة الموضوع الذي تناولته قصة «الرجل المزرعة»؛ فأولى للقارىء أن يعود إليها بنفسه لقراءتها واستخلاص ما يبدو له من معان وأفكار، وانما حسبي هنا أن أومىء الى أن الكاتب ينهيها، ربما جاء ذلك قصدا بتناقض مثير. ويتجلى هذا التناقض في محاولة ابن الفلاح الفار من المزرعة قتل المعمر ليونارد؛ فقد ألفينا الأبوين يوبخان الابن على طعن ليونارد، ويحملان المعمر المطعون على حمارهما، ويعودان به نحو المزرعة، مع أنه كان من حقهما أن ينجوا بنفسيهما مع ابنهما الذي التحق بالجبل وحده. فهل هي ايماءة الى شك بعض الآباء أول الأمر في أمر ثورة التحرير؟ ان هذا الافتراض يقصيه من الاحتمال ان الفلاح الفار كان مؤمنا بأن ليونارد سيغادر المزرعة.. نفهم ذلك من خلال حواره مع بعلته ابتغاء الرحيل؛ فقد نهرها حين استنتجت بأن العودة الى هذه المزرعة مستحيلة، لأن ليونارد لن يرحمها، قائلة:

- «لن يغادر المزرعة ليونارد...

- يكفي من هذا الكلام الفارغ! أسرعي، لقد أوشك الليل أن ينتصف ونحن ما زلنا هنا...» (7).

فماذا اذن؟ اننا في الحقيقة وقعنا في شبه حيرة من أمرنا ونحن نقرأ نهاية هذه القصة.. فقد يكون الكاتب رمى الى أن الفلاح خشي ان هو ترك المعمر يتخبط في دمه، أصبح ميتا متأثرا بكلامه، وحينئذ سيفتك الجيش الاستعماري بمن في المزرعة من الأجراء الجزائريين المحرومين. وان ذلك ليبدو من اللهجة التي يخاطب الأب بها ابنه بعد أن رآه طعن المعمر ليونارد:

- «اخرس! خربت المزرعة وقتلت من فيها. لنحمله الى بيته» (8).

فالأمر اذن قد يتعلق بإيثار هذا الفلاح وتضحيته من أجل أطفال المزرعة وأمهاتهم. وإلا فإن غاية مضمون القصة هي ابراز موقف ضعف يعتور الانسان حين يريد أن يسمو فوق الأحداث التي تساوره.

ذلك، وكأن القصة تنتهي بدون حل للعقدة، بل بإثارتها فقط. ففي «قلبتان من شعير» مثلا يقوم المكي بثورة على ابنة المعمر التي أذلته، فيضرب

أباها، ولكنه يعتقل آخر الأمر ويسجن. وفي قصة «السنابل» للسائح يقضي الفلاح الخماس نحبه بعد مرض عضال لم يقدر على التداوي منه، لانعدام الطبيب في الريف الذي كان يكدح فيه، ثم لانعدام المال الذي به يبتاع الدواء، ثم لانعدام الوقت الذي يتيح له ان يستشير الطبيب. وفي كلتا القصتين هزيمة منكرة للحق والفضيلة، وانتصار باهر للباطل والرذيلة. أما في قصة «وطلعت الشمس» للفاسي فنجد الاقطاعي الظالم يموت بالكمد والجنون، ويرث الفتى الفاضل الخيّر الأرض، ويتزوج الفتاة التي كانت تحبه. وبذلك ينتصر الحق على الباطل ويعلو عليه علوا مبينا. اما في قصة «الرجل المزرعة» لابن هدوقة فلاحق ينتصر، ولا باطل ينتصر أيضا. كما أن لا حق ينهزم، ولا باطل يندحر. وكأن كلاًّ من الحق والباطل يجتزىء بنيل قسط ضئيل مما كان يريد أن يناله، فيرضى ببعض ذلك. فالفتى ينال من المعمر الشرير ليونارد حين يتمكّن من طعنه، ولكنه لم يوفق في قتله. بيد أنه أفهمه أنه غير حصين الآن ولا آمن على نفسه ان شاء الفلاحون الانتقام منه ومن ظلمه، والانتصاف من باطله المصبوب عليهم شآبيب. والأب يخفّف من حدة هذه الحادثة بتقديم الاسعافات للمعمر حتى لا يغضب له الجيش الاستعماري فينتقم من الأبرياء . . .

3 ـ محور السكن :

انعدام السكن، أو ضيق في السكن. مشكلة السكن، أو رفض طلب السكنْ. بناء السكن، أو العجز عن بناء هذا السكن. . تلك هي ظاهرة هذا القرن، ولاسيما النصف الثاني منه، وخصوصا الربع الأخير منه، في معظم مدن العالم. فالحضارة الحديثة استهوت ببريقها الخلّب البسطاء من أهل الريف الذين تراهم يهاجرون من أريافهم الى المدن أفواجا أفواجا، وييممون أقرب المدن إليهم زرافات ووحدانا لأدنى علة. فطورا باسم العمل اللائق، وطورا باسم البحث عن تعليم أمثل للولد، وطورا آخر باسم علة أو علل أخرى. وفي كل الأطوار يقتحم الريفيون المدن اقتحاما، ويهجمون عليها هجوما، غالبا بدون استعداد حضاري لقطونها، فيقطنونها على أي نحو. وتراهم أول أمرهم يرضون في الغالب بأي سكن، مهما كان ضيقا أو نديّا أو متقادما أو سيء الموقع. ويعود تقبل هذه الحال من أمر السكن في بداية الأمر الى علل منها:

1 ـ أن النازحين من الريف كثيرا ما تكون مساكنهم الأصلية من الرداءة والسوء بحيث تبدو لهم المساكن الجديدة التي يصادفونها في بعض أحياء المدينة المقتحمة، على علاتها الكثيرة، مقبولة لتوافر منافع فيها كالكهرباء والماء وقرب السوق وتواجد المدرسة والاحتكاك بمرافق الحضارة الأخرى؛ اذ لم يك واحد منهم يرفل في رياض مثل هذه المحاسن في المسكن الأصل.

2 ـ ان النازحين كثيرا ما يتخذون من مساكنهم القصديرية الجديدة، أو مساكنهم ذات المواقع الندية، أو ذات الضيق الشديد، مدرجة لنيل سكن آخر أليق وأمثل حالا. ولكن هذه الآمال كثيرا ما تظل برقا خلّبا يومض ولا يغيث.

3 ـ ان أهل المدن أنفسهم (وأهل المدن هنا بالانتماء النسبي لا بالانتماء المطلّق باعتبار أن معظم الناس من أصل ريفي أو بدوي) بحكم التوسع الديموغرافي في الأسرة، كثيرا ما يكبر أطفالهم فيمسون رجالا، وتكبر بناتهم فيصبحن نساء. وكل يمسي مفتقرا الى مسكن يؤويه.

4 ـ اما العلة الرابعة فهي استمرار، في الحقيقة، للثالثة؛ اذ نجد معظم البلدان المتخلفة اقتصاديا وعلميا يطغو فيها النمو الديموغرافي على النمو العمراني فيعز البيت، ويغلو سعره ويندر وجوده، ويمسي أملا بعيدا يحلم به معظم الناس في هذا العالم المضطرب..

وكذلك نلفي معظم الناس (ولا نستثني منهم إلا من ينعمون بمساكن فاخرة: اما نتيجة لنصب طويل، وكدح مستمر؛ واما لظروف طارئة مشبوهة أتاحت لهم امتلاك ما لم يكن من حقهم أن يمتلكوه. وهذا الصنف من الناس لم ينعم الله عليه قدر ما أنعم هو شخصيا على نفسه، انتهازا واغتفاصا) يشكون ويضجون بالشكوى من المسكن: فاما ان يكون موجودا بالفعل ولكنه ضيق أو متقادم أو نديّ، وحينئذ ترى صاحب الأمر باحثا، طالبا، مشرئبا الى تغيير الوضع في أول فرصة؛ واما أن يكون المسكن غير موجود البتة؛ وحينئذ نلفي صاحب الأمر يطلب أولا وقبل كل شيء مسكنا بدون أن يشترط في الشرط، أو يغالي في الطلب. ولكنه لا يلبث أن يلتحق بالصنف الأول حين ينال بعض غايته في صورتها الدنيا.

وانما هذه علل من بين علل كثيرة هي في حقيقة الأمر من اختصاص علماء الاجتماع في دراساتهم الميدانية؛ وانما عرضنا لها نحن في اطار دراستنا، هنا،

للمضمون الاجتماعي الذي يكتنف القصة الجزائرية المعاصرة، ومنه قضية السكن، بعد أن كنا عرضنا للهجرة، والأرض، فيها.

ولقد ألفينا ثلاثة كتاب جزائريين، داخل دائرة الفريق الذي ندرس آثاره القصصية، وهم مصطفى الفاسي في «الأضواء والفئران»، والسائح في «هموم»، و«تحت السقف»، ثم منور في «هلال» - يلتقون حول هذا المحور. واذا كانت سبل التناول تختلف من قاصّ الى آخر، فإن الكتاب الثلاثة يلتقون في رسم صورة قاتمة لظاهرة البحث عن المسكن في مجتمعنا الجديد المشرئب ابدا الى حياة أمثل في العيش.

ويصور هذه المعضلة مصطفى الفاسي من خلال نموذج بشري يختاره لقصته، وهو معلّم محروم من النعمة. فقد ألحّ عليه الفقر ولم يستطع مرتبه الزهيد أن ينتشله من براثن الفاقة التي حالت دونه وامتلاك مسكن لائق. فقد كان يلقن هذا المعلم أسمى المبادىء، وأنبل القيم الأخلاقية والتربوية والوطنية لتلامذته بإخلاص وحرارة وتفان؛ وقد ظل على ذلك ردحا من الزمن متطاولا، وعلى محاولة بعض المعلمات الاقتراب منه ابتغاء الزواج، وعلى طمعه في ذلك وتطلعه إليه وحرصه عليه، لم يك قادرا على الارتشاف من رضاب هذا الحلم الذي ظل يراوده ويتبوؤه، ويقارفه ولا يفارقه. . . دون أن ينال من بعض ذلك شيئا. ولعل اليأس الذي قارفه هو الذي جعله ينصح لكل من حاولت الدنو منه أن تنأى عنه ولا تعود إليه أبدا؛ وذلك ما نصح به لمعلمة حاولت بعض ذلك:

- «أرجوك، لا تنتظري. اذهبي وابحثي عن رجل يسكن في منزل وتزوجيه. .» (9). وقد كان هذا المعلم المحروم حدث نفسه مناجاة قبيل ذلك، عاجبا من هذه التي طمعت فيه، وحسبت أنه قادر على إيوائها:

- «مسكينة! هذه أيضا مخدوعة. . جديدة في المدرسة، لا تعرف عني كل شيء؛ لا تعرف شيئا عن فاطمة، ولا عن باية؛ صبرت الأولى ثلاث سنوات ثم تزوجت. وانتظرت الثانية عامين ونصحتها أن لا تضيع وقتها. .» (10).

وقد بلغ من يأس هذا المعلم الذي كان من قبل يلقن مبادىء الفضيلة والأخلاق السامية تلامذته أن أذن لنفسه ما ليس حقا لها، فهجم على بيت في احدى العمارات النظيفة وحاول معالجة مفتاحه حتى انفتح، فعجب وهو يلجه كيف لا يتقاطر من سقفه الماء، وكيف لا تعلو جدرانه الادران؟ وكيف لا يضيق

حيزه فيكـون كالقبر بقفر؟ وكيف تنيره الكهرباء الساطعة، فعهده بكوخه نديًا مدرانا، وضيقا مظلما؟ بيد أن حلمه اللذيذ الذي ارتشف بعض رضابه العذب لم يطل؛ فما ذلك إلا منزل وقع له بالسطو والاقتسار، على الرغم من ان كثيرا من الناس جاءوا ذلك وأفلحوا فيه، فإنه هو، ربما لحرمانه ونحس حظه، لم يفلح. وكـان لا مناص له من أن يقاد الى السجن، جزاء له على سطوه على ممتلكات الآخرين. ولكن هذا المعلم لم يضق ذرعا بسجنه، وانما عده نعمة من نعم الله عليه. فقـد ألفى سقفـه لا يوطف، وجـدرانه نظيفة وغير ندية، وحيزه وسيعا فسيحا. وتلك سعادة وقعت له لم يكن المعلم المحروم يحلم بها من قبل. من أجل ذلك ألفيناه يخاطب السجان وهو يلج سجنه:

ـ «اسمع يا خو، يرحم والديك! تقدر تقول لي: اشحال ثمن الكرا هنا! . . . » (11).

اننا من خلال هذه الشخصية نلفي الفاسي يحاول رسم مأساة البحث عن المسكن اللائق. فلم يكن لهذا المعلم إلا كوخ نديّ يتقاطـر سقفه، وتتفطر جدرانه، ويضيق حيزه، ويسوء موقعه. . . حتى يغدو وكأنه غير مسكن البتة. وان الذي واكب سلوك هذا المعلم ما كان ليدفعه الى السطو على مسكن غيره لو ظفر بمجرد ملجأ لائق على نحو ما يلجأ إليه. والانتهاء بالشخصية الى اليأس و ولوج السجن ليحل المشكلة في شيء وانما يثيرها بحدة متناهية، ثم يذرها كما هي معلقة. . . والحق هو بعض ذلك، لأن الكاتب ليس مساعدا اجتماعيا، وانما هو كاتب يرسم الأوضاع ويثير مشاكل الناس. ومن المكابرة أن نبحث عن حلول المشاكل لدى الكتاب الذين يشبهون الفلاسفة: هؤلاء يثيرون الأسئلة ولا يجيبون عنها، وأولئك يثيرون المشاكل ولا يطرحون لها حلولا. . من أجل كل ذلك نلفي الفـاسي يذر المشكلة قائمـة بدون اقتراح حل ما لها، ويؤثر الولوج بها في دائرة اليأس. . . ونحن وان كنا نرفض التسلح باليأس في الحياة، واللجوء الى السطو، وهما الصفتان اللتان تتصف بهما شخصية الفاسي في هذه القصة، فإننا، على الرغم من كل ذلك، نحسب ان الكاتب حاول تصوير واقع كل مواطن محدود الدخل، قاصر النفوذ؛ فإنه ان كان كذلك لا يجوز له ان يأمل كثيرا، لأن أمله يصبح تمنيا لا يحقق، وحلما لا يجاوز عالم الأوهام. والأولى أن يتسلح باليأس عدة!

وهذه السيرة ذاتها هي التي تطبع شخصية الحبيب السائح في قصة «تحت السقف» حيث نلفي عاملا في شركة سونطراك يتزوج فيتكاثر أطفاله، ويظل قابعا في غرفة واحدة ضيقة مع جيش من الجيران. ويكتب العامل الى المسؤولين عن السكن فيكثر من الكتابة، ويسعى إليهم فيجدّ في السعي، ولكنه لا يجد في آخر المطاف أذنا واحدة صاغية، فيلتجىء هو نفسه الى السطو حيث ييمّم بيتا مهجورا، ثم يعالج مفتاحه، ويدخله هو وأطفاله وزوجه. ولكن لا تلبث الشرطة أن تقوده الى المركز للتحقيق معه، بعد أن تطرد أطفاله من المنزل الجديد...

ومما يلاحظ أن هاتين القصتين تتشابهان في رسم سلوك الشخصية؛ فشخصية الفاسي في «الأضواء والفئران» تستسلم الى اليأس فتسطو؛ فتنتهي الى السجن. وهذه السيرة ذاتها نلحظها في شخصية قصة «تحت السقف» للسائح حيث أن اليأس يبلغ غايته من الأب الذي يسطو، هو أيضا، على منزل مهجور ثم يسوق إليه أطفاله الكثر. بيد أنه لا يلبث أن يقاد الى مركز الشرطة التي تحتجزه للتحقيق.

ونلفي السائح يتحدث تارة أخرى عن موضوع السكن، ولكن ليس بالفعل بل بالوصف عن طريق مناجاة تلميذ لنفسه من خلال مقارنة حال أسرته بحال أسرة مراد الغنية، زميله في المدرسة. وهو الزميل الذي «يأتي كل يوم الى المدرسة في سيارة الحكومة...» (12). ويذكر الميلود ذلك التلميذ الآخر الذي كان كذب على المعلمة فوصف لها منزلهم بعد أن سألته:

- «منزلنا كبير وواسع. تحيط به حديقة فيها أزهار وعصافير. يتكون من ست غرف. تطل نوافذها على الحديقة. تنفذ إليها الشمس كل صباح...» (13) مع انه كان يعلم ان ذلك التلميذ لم يكن له أي منزل بهذه الصفة الباذخة، ولا بصفة قريبة منها... وذكر ذلك وهو يعاني قر البرد تحت فراش بال مع اخوة كثر، وأم لا تفتأ تنفث من صدرها سعالا حادا وهم نائمون في غرفة واحدة مشتركة بينهم جميعا.

ان الكاتب ليثير هنا موضوع الفقر الذي يعانيه كثير من الناس في كثير من المجتمعات، وهو الذي أفضى بحتميته الى انعدام البيت اللائق للميلود، التلميذ الذي تركبت له عقدة نفسية ازاء التلاميذ الأغنياء الذين يقطنون القصور، ويمتطون الركائب الحكومية الفارهة. والميلود هنا، التلميذ الطفل، قصر بنفسه،

ويبدو أن الكاتب تعمد ذلك تعمدا، حتى عن الأمل الذي هو حق طبيعي في متناول النـاس جميعا: الأغنياء منهم والفقراء. فالكاتب هنا يلصق الشخصية بواقعها المحتوم، ولا يسلمها الى أمل خلّب هو أقبح من اليأس نفسه. فهذا الطفل فقير الأب، مريض الأم، كثير الاخوة، بادى الهموم. وهذه الصفات وحدها كافية لأن تجعل منه شخصا محروما، على الرغم من أنه هنا مجرد شخصية، وهي كائن من ورق. وكل أمل بعد ذلك يعد كذبا، وكل حلم يعتبر خداعا.

وعلى أننا نلفي السائح يتناول موضوع السكن تارة ثالثة في قصة «عد يا أبي». والصراع في هذه القصة، كما في قصة «تحت السقف» لا يحتدم بين جار وجار، ولا بين غني وفقير، ولا بين ملاك ومكتر، ولا بين الطبيعة والانسان، وانما يحتدم بكل بساطة بين الحكومة والشعب. والحكومة هنا تصور في ثوب الحاكم المستبد، والمحكوم يقمّص شخصية الضحية التي يقع عليها الظلام والبلاء. وهو موقف غريب لا نوافق الكاتب عليه. واننا لا نوافقه على ذلك لأننا نعلم أن أي مسؤول جزائري، يتحلى بأدنى صفات المسؤولية، لا ينبغي له أن يقترف مثل هذه الفعلة الشنيعة التي تشكل لحمة موضوع قصة الحبيب السائح. فلم نر قط (ولولا أننا نتحفظ في الحكم على المستقبل والخوض في أمر الغيب لزعمنا: ولن نرى أيضا أبدا) حراس غابة، أو حفظة أمن، هجموا على قطين من الناس (والناس هنا هم المواطنون) فأخرجوهم من ديارهم، هم وأطفالهم الدردق، لمثل هذه العلة التي ركـز القـاص عليهـا، وهي تسقيف الأكـواخ بخشب الغـابة دون أداء الثمن للمسؤولين عن هذا القطاع، موضوعه في هذه القصة.

ان كل المعطيات القانونية التي نحياها في الجزائر، ليلا ونهارا، وصبحا ومساء، تبعد أن يكون مثل هذا الموقف واقعيا، أو قريبا من الواقع. وعلى افتراض حدوثه حقا، في مكان ما من الجزائر، وان القاص يجب أن يكون صادق التصوير، واقعي التنـاول؛ فإنه لا يجوز أن يتخذ نموذجا لموضوعات قصصية أو روائية. فالشاذ لا يقاس عليه. وما لا يقاس عليه من القضايا لا يصلح كونه أنموذجا يتناول في عمل أدبي ما. فبأي حق، أم بأي قانون، أم بأية عدالة يجيء حراس الغـابة، في أرض الجزائر المستقلة، الى بيوت المواطنين ثم يشتمونهم ويهينونهم ويذرون أطفالهم مشردين تحت رحمة العراء؟ وهل يجوز لعاقل أن يتصور مثل هذا السلوك في مجتمعنا الجديد؟ واللهم اني لا أدافع عن أحد، ولا أتملق أحدا، ولا أتزلف لأي أحد، وانما أنا كاتب أشرئب أبدا الى معرفة الحقيقة. ولم أعرف مثل

ما ذكـر الحبيب السائـح وقع يوما في الجزائر، أو وقع وتكرر حتى غدا ظاهرة اجتماعية تعالج في الأدب والفن.

فقد كان على هؤلاء الحراس أن يحولوا دون تسقيف هذه الأكواخ بخشب الغاب قبل حدوث الفعل، اما بعد ذلك فقد هؤلاء المواطنون حقا. ومن اكتسب حقا، إلا ضرارا بالمنفعة العامة، أو المصلحة العليا للوطن، لا يحق لأحد أن ينتزع منه مكتسبه. وحتى لو لم يكتسب هؤلاء المواطنون المحرومون هذا الحق الذي نتحدث عنه، والذي هو مسطور في مدونات القانون، فإن هذا القانون ذاته يحظر في الجزائر أي مسؤول أن يتلذذ بتشريد المواطنين بتهديم بيوتهم. ان مثل هذا الموقف جائر جدا، ولا ينبغي تصور حدوثه فعلا وواقعا، إلا في أوطان تحكمها أنظمة دكتاتورية أو عنصرية أو استعمارية مغالية. ولا أحسبه وقع إلا في بعض فلسطين تحت الاحتلال اليهودي، أو في الشيلي، أو في جنوب افريقيا. فكيف يجوز أن يتصور متصور، وهو يعقل ويعي، أن يحدث هذا في وطن اسمه الجزائر، وفي عهد عهدي به استقلالا، وداخل نظام عهدي به اشتراكيا؟

ان معالجة هذا الموضوع بهذه الطريقة لا تخلو من تمحل وبعد عن الواقع اليومي للمواطن الجزائري. فكأن الكاتب أراد أن يعالج قضية السكن بأي ثمن ففعل، وكأنه كان يبحث عن خصم شرير في قصته، فكان حراس الغابة الذين كأنهم لا ينتمـون الى الدولة الجزائرية، وانما ينتمون الى عصابة من العصابات المتسلطة... ان مثـل هذا الـطرح غير المنصف ليسيء الى الواقع التاريخي في الجزائر اساءة عظيمة. وسنلاحظ، في موطن آخر من هذه الدراسة، ان الكاتب يتورط في جعل الصراع الطبقي قائما بين أفراد بسطاء وموظفين سامين في الدولة، وهي رؤية ان حق أن تصدق على مسؤول معقد شاذ في موقع ما، فإنها لا تصدق على واقعنا السياسي العام المعاش.

قد لا يكون الحبيب السائح تعمد اساءة ما قدر ما أراد التهويل في تصوير حادثـة جزئية تخيّل وقوعها على ذلك النحو، ولكننا نحسب أن الشخصية، في معـظم الأحوال، حين تعالج في عمل أدبي ما، فإنما ينبغي لها ان تمثل عهدها ومجتمعهـا تمثيلا دقيقـا، والا أصبحت «بورو» لا غاية لها إلا أداء وظيفة معينة مرسومة في نفس الكاتب...

وان الذي يعنينا في كاتب جزائري معاصر أن يكتب، فيمثل أدبه المجتمع الجزائري بكل ما فيه من عيوب ومشاكل وتناقضات ومآسي اجتماعية، بشرط أن يكون صادق التناول الى حد بعيد. والصدق هنا هو عكس الواقع بكل مجالاته وأبعاده كما هو، لا كما كان يجب أن يكون في تخيل الكاتب.

وأما الكاتب الثالث الذي يطرح موضوع السكن في عمل قصصي، عبر هذه المجموعات التي اتخذناها مجالا لدراستنا هذه، فهو احمد منور الذي ركز على هذا الطرح في قصته التي اختار لها عنوان «هلال».

ان منورا، في حقيقة الأمر، لا يطرح في هذه القصة موضوع السكن لذاته، وانما عالج علاقات امرأة الأب بربيبها. ولكن هذه العلاقة السيئة المتسمة بالعداوة والبغضاء لا تبدو كذلك إلا حين يتعلق الشأن بالسكن. فقد تزوج هلال، بعد أن ظل يستقي الماء لأهل الحي خمسة عشر عاما، بفتاة عرجاء أولدها جارية. وكان يقيم مع امرأة أبيه التي اشتطّت في علاقاتها مع زوجه، فلما حاولت هذه الدفاع عن موقفها، طردتها وربيبها معا. فيتشرد هلال في شوارع قسنطينة، وتسوء حاله بعد أن فقد شرف أبوته لصبيته، بفقدان المنزل؛ فيمسي في حال كأنها مس من الجنون، ويضيع منه كل شيء. ذلك بأنه لو حصل على غرفة ما، في مكان ما، ماذا كان يحدث؟ ألم يك منتظرا أن يظل ناعم البال بحنان صاحبته، سعيدا بتنشئة ابنته، على الفقر المدقع الذي كان يطحنه؟ ان مركز الشقاء، أو علة الداء، في هذه القصة انما يكمنان في انعدام مسكن ما لشخصية القصة الأولى وهي «هلال».

وهناك موضوعات اجتماعية أخراة، ولكن كتاب هذه المجموعات لا يلتقون حولها التقاء حول المحاور الثلاثة التي عرضنا لها في هذا الفصل بشيء من التفصيل، ومنها النقل؛ فإننا لم نكد نجد إلا كاتبين اثنين يلتقيان حول هذا المحور وهما الحبيب السائح في «تصفية»، ومصطفى الفاسي في قصة «سي ميلود». وأحسب أن السائح لم يتناول موضوع النقل لذاته، وانما أومأ إليه عرضا. على حين أن الفاسي ركز قصته على طرح هذا الموضوع الاجتماعي الناشئة مشاكله، في حقيقة الأمر، عن مشكلة السكن.. فالقطين حين يحرنجمون في مأقط واحد ينشأ عن ازدحام مشاكل منها السكن والنقل والماء والتعليم والصحة، وهلمّ جرا من مشاكل حضارة العصر الذي نحياه بتناقضاته التي تمزقنا وتشقينا. من أجل ذلك

نلفي معظم المخططين لتحديث المدن الآن يراعون كل هذه الاعتبارات، ومنها أن لا تتجاوز المدينة عددا معينا من السكان حتى لا تنفجر بمشاكلها على قطينها، فتغرقهم في بحار من الهموم والمآسي.

بيد أننا لا نريد أن نتوقف لدى المضمون الاجتماعي الذي لم يلتق فيه الخمسة الكتاب أو الأربعة أو الثلاثة أو الاثنان على الأقل، فغايتنا أن نرصد المحاور المشتركة التي جرت إليها قصاصي هذه المجموعات فتناولوها.

احـــــالات

(1) عبد الله ركيبي، الصداع، (مقدمة)، ص: 9.

(2) الجاحظ، الحيوان، 3/131.

(3) R: Fayolle, Encyclopaedia Universalis, t. 17, p. 140

(4) الحبيب السائح، القرار، ص: 11.

(5) ابن هدوقة، الكاتب وقصص أخرى، (الرجل المزرعة)، ص: 20.

(6) م. س.، ص: 22.

(7) م. س.، ص: 30.

(8) م. س.، ص: 33.

(9) الفاسي، الأضواء والفئران، ص: 56.

(10) م. س.

(11) م. س.، ص: 61.

(12) القرار، ص: 83.

(13) م. س.، ص: 84.

الفصل الثاني

المضمون الوطني في القصة الجزائرية المعاصرة

على الرغم من أن معظم القصص التي نتعرض لها في هذا الفصل بالدراسة تنتمي، زمانا، الى عهد الاستقلال (ولا نستثني من ذلك إلا مجموعة «تحت الجسر المعلق» لعثمان سعدي) فإن الثورة الجزائرية ظلت تؤثر في الكتاب الجزائريين من الناشئة الذين عالجوا الكتابة في العهد المتأخر، بل حتى في من واكبوها وعايشوها فظلّت تلتعج في أخيلتهم، ورسيسها يراود عواطفهم، فتمدها بالخيال الدافق، وتزودها بالالهام الطافح، وتوحي إليها بالابداع والابتكار.

من أجل كل ذلك نلفي ظل هذه الثورة لا يكاد يزايل كاتبا من الكتاب الجزائريين؛ فمنهم من يؤثر فيه أشد التأثير، ومنهم من يؤثر فيه تأثيرا عابرا، ولكنه ثابت ملموس. وممن عايشوا هذه الثورة وعاشوها أيضا، ووقفوا عليها نشاط ابداعهم نلفي عثمان سعدي الذي ضمّن مجموعته سبع قصص تناولت كلها مضمونا ثوريا وطنيا معا. فلعلها أن تكون المجموعة الوحيدة من بين السبع التي تشكل مادة دراستنا هذه، التي لم تشتمل على مضمون خارج عن موضوع ثورة التحرير. أما المجموعة الوحيدة التي لم تشتمل على أي مضمون وطني في قصصها، فهي مجموعة «الصعود نحو الأسفل» للحبيب السائح.

وعلى دأبنا في مثل هذه المواقف فإننا ارتأينا أن نحتكم الى الاحصاء حتى نعرف مدى حضور الثورة الجزائرية في هذا المضمون عبر سبع مجموعات تضم

سبعين قصة. وقد اهتدينا الى بعض هذه المعلومات: (راجعوا الجدول رقم واحد).

جـــدول: 1

عنوان المجموعة	عدد قصصها	عدد القصص التي عالجت مضمونا وطنيا	نسبة المضمون الثوري
تحت الجسر المعلق	7	7	٪100
الأشعة السبعة	13	9	٪69,23
الصداع	11	2	٪18,18
الكاتب وقصص أخرى	10	2	٪20
الأضواء والفئران	11	2	٪18,18
القرار	10	1	٪10
الصعود نحو الأسفل	8	0	٪0
المجموع العام	70	23	٪32,85

وأحسب أن مثل هذا الجدول يوجز لنا بوضوح ودقة مدى حضور الثورة الجزائرية في النتاج القصصي الجزائري المعاصر. وعلى دأبنا أيضا في الفصل الذي كنا وقفناه على المضمون الاجتماعي في القصة الجزائرية المعاصرة، فإننا سنتوقف لدى خمسة نماذج قصصية موزعة على خمسة من كتاب مجموعتنا لنرسل عليها بعض الضياء. والقصص التي نتناولها في هذا الفصل هي:

أولا: الأشعة السبعة لعبد الحميد بن هدوقة.

ثانيا: عودة الأم لاحمد منور.

ثالثا: عندما تكون الحرية في خطر لمصطفى الفاسي.

رابعا: البيت الصغير للحبيب السائح.

خامسا: إجازة بين الثوار لغثمان سعدي.

أولا: الأشعة السبعة:

أطلق القاص ابن هدوقة عنوان هذه القصة ذات المضمون الوطني على مجموعة من القصص تضمّ ثلاث عشرة قصة، كما صدّر بها هذه المجموعة. ولعل ذلك أن يعود الى الشأن الذي اختصه بها صاحبها. ولعلها أن تكون بعض ذلك شكلا ومضمونا جميعا. ونحن، في هذا الفصل، لا سبيل لنا الا على المضمون وحده. وهو هنا نبيل وملتزم.

بيد أن الحديث عن هذا المضمون وحده، قد لا يتأتّى إلا بعدم امتيازه عن الشكل، وذلك لشدة ارتباطهما، هنا بالذات، وتلازمهما وتعذر امتيازهما تعذرا شديدا.

ان شخصيات هذه القصة ليست انسيّ من البشر، وان تجسموا في بعض صفات البشر بالفعل، وانما هي شخصيات ترمز الى قيم وطنية وانسانية وثورية أعمق من حركة الشخصيات وفعلها على مسرح الخطاب السردي. وعلى اننا، قبل أن نفضي الى تفسير بعض الرموز، لا نريد أن يحسب حاسب أن تفسيراتنا من الدقة والصحة، والسلامة والصواب، بحيث لا يأتيها الباطل، ولا يلابسها الضعف والفيولة، ولا يدب إليها الخطأ والضلال. وانما تفسيراتنا مجرد اجتهادات لفهوم قارفتنا ونحن نقرأ مثل هذه النصوص ونعيد قراءتها طويلا فاثبتناها كما تأوّبتنا مقتنعين أو شبه مقتنعين.

فإن صحّ ما عنّ لنا من خلال هذه القراءات، فإن العناصر التي تمثّل أساطين الرمز للقيم العظيمة في هذا النص السردي انما هي:

1 ـ الصبي الأبكم:

وما هذا الصبي الأبكم في حقيقة الأمر، عبر نص «الأشعة السبعة» إلا الشعب الجزائري. وما بكمه إلا فقدانه حرية التعبير، وحرية المطالبة بالحرية. والذين يعرفونه من الناس انها يمثلون من حوله هذا الرمز الرأي العام العالمي، كما يعبر الصحفيون؛ اذ «اتفق جميع من يعرفه على أنه ولد أبكم» (1). وواضح أن الرمز بالصبي للشعب الجزائري يعني أكثر من دلالة فنية وإيديولوجية:

فالأولى: ان الصبي رمز للجدية والفتوة والحياة الطافحة التي تعجّ بالأمل والأماني. فإذا كان الشيخ رمزا للوقار والحكمة والرزانة، فإنه لا يستطيع بخلاله هذه وحدها أن يبلغ شيئا ذا بال طالما عدم قوة الشباب، وأملهم، وتطلعهم، وارادتهم الفولاذية، وقدرتهم على التحدي، وحبهم الشديد للمغامرة والمخاطرة.

والثانية: ان الصبي، من الناحية الايديولوجية، يكون في مألوف العادة مفتقرا الى من يقوم عليه بحكم صباه؛ فلا ينبغي له أن يتصرف في شيء، شرعا وقانونا وعرفا، ولا حق له أن يقرر شيئا من الأشياء إلا بإذن من الوصي والقيّم. والقيّم هنا هو الاستعمار الفرنسي. والصبي هنا هو الشعب الجزائري الذي بحكم العبودية التي كانت تلطخ وجهه لم يك قادرا على أن يدبر ما كان عليه أن يدبره من الأمـور الجسـام. فحكمـه حكم الصبي المغلوب على أمره، الفاقد الارادة أو الضعيفها. وهي حال تنطبق على كل شعب غلب على أمره.

ثم ان البكم جاء الى هذا الصبي من أثر صدمة عنيفة قارفته ولم تفارقه، وذلك حين شاهد أمه الحسناء التي كانت تسبح في البحيرة المسحورة التي بمجرد أن انغمست في مياهها العذاب تقلصت عضلاتها، وألّم عليها ما يضارع الشلل فأمست فاقدة القدرة على الحركة والتحكم في توجيه أطرافها فغرقت والصبي ينظر إليها ويتألم، ومع ذلك لا يستطيع أن يأتي من أمره شيئا.

وسنرى في الفصل الذي وقفناه على المعجم الفني لابن هدوقة انه استنزف كل ألفاظ معجم اللغة العربية الدالة على الحسن والجمال والنور وما في حكم هذه المعـاني اللطيفـة السـامية معا. والحق ان تلك الألفاظ تحمل بحكم الضرورة والطبيعة معاني تلائمها. من أجل ذلك نلاحظ هنا بأن ابن هدوقة بعد أن أشبع نهمه من أوصاف الجمال ومعانيها، نلفيه يركز على رسم هذا المشهد الرومانسي الحاد؛ مشهد البحيرة العائمة في أعماق أشعة الشمس المحرقة، ثم مشهد الفتاة الحسناء وهي متجردة من كل ملابسها؛ وهي متهيئة لهذا التجرد؛ وهي مقبلة على

الغطس؛ وهي منغمسة في الماء الدافىء متحركة فيه، محركة له. وفي خضمّ هذا الجمال العبقري العارم، يصطدم الطفل بواقع مؤلم، هو فقدان الأم الرؤوم؛ فيفقد القدرة على الكلام ويمسي أبكم أصمّ: لا يتحدث ولا يسمع من يتحدث. ونلاحظ هنا بأن الراوية يقيم مضمونه الثوري على عقدتين اثنتين: عقدة تقوم على البحث عن كيفية يسترجع بها الطفل منطقه، وعقدة ظهور الفتاة الحسناء، الأمّ، التي غرقت في البحيرة. فمن خلال الصدمة النفسية الرهيبة التي تعرض لها الصبي بغتة، أصيب بالبكم أمام هذه البحيرة التي تصور في هذا العمل السردي على انها مسحورة. ثم من خلال تلك القنبلة الجهنمية التي سقطت في البحيرة فأحدثت في مياهها فراغا عظيما؛ فتطاير الماء الى أعالي السماء، وانتشر الى ما حوالي البحيرة؛ فإذا فتاة تبدو فجأة من تلك الثغرة الكبيرة التي أحدثتها قنبلة ألقت بها طائرة من طائرات العدو. ولا تبدو حتى يصيح الصبي بملء فيه:

ـ أمي !

فالأم التي غبرت زمنا، آبت اجمل مما كانت عليه: حسن قوام، وبهاء طلعة، ونضارة محيّا، واشراقة ثغر... والبحيرة التي كانت علة في غبورها من وجهة، وبكمه وصممه من وجهة أخراة، أولا، هي التي كانت علة في استرجاع منطقه، ثانيا.

فهذا الحيز السحري العظيم هو الذي شاء أن يتحكم في مصير هذا الصبي البريء؛ بل يتحكم، قبل ذلك، في مصير الأم الحسناء التي تترك وليدها تحت العراء، بلا حماية ولا وقاية، ولا تعود الى الظهور إلا بعد أن تتعرض لمحنة الاختفاء الذي يشبه الوأد.

والراوية هنا يسخر خياله في رسم هذا المضمون الثوري فيقيمه على شيء من الأساطير، والرمز. ومن خلال الأسطورة والرمز يسخر علم النفس ويتخذه خدما لبعض غايته الفنية. فإننا لا نبرح نقرأ في الكتب النفسية، وفي الروايات التي تنحو هذا المنحى، وفي الأشرطة السنمائية التي تنزع هذه النزعة؛ ان الأصل في الشلل، أو البكم، وأحيانا في العمى، يقوم على صدمة يتعرض لها الشخص المصاب فجأة. ثم اننا لا نزال نقرأ ان العلاج من مثل هذه العاهات ربما تجسد في صدمة عنيفة أخرى مشابهة للأولى قد تفضي بالعليل أو المعتوه الى الشفاء. وبعض ذلك ما جاء الراوية في بعض هذا النص السردي.

2 ـ الأمّ:

ولعل من الواضح أن تكون الأم هنا انما هي الجزائر. ولكنها ليست هذه الجزائر ذات الجغرافيا التي لا تنطق، والتاريخ الذي لا يتحدث إلا بالخرس، والمجد الذي لا يدرك إلا بالثقافة السياسية، أو الثقافة العلمية بالقصر. وانما هي هذه الجـزائـر التي تجسد رمزا أسمى وأرقى وأعظم؛ الجزائر التي تتجسد لكل مواطن محب لأرضه الطيبة التي سقط عليها أول عهده بالحياة، والتي يودع في بطنها آخر عهده بالحياة؛ فإذا هي تحتضنه حيا وميتا، وترأمه صبيا ناعما، وشيخا فانيا. هذه الجزائر التي يتمثلها الشاعر على غير ما يتمثلها العامل، ويتمثلها المجاهد على غير ما يتمثلهـا غير المجاهد؛ ولكنهم جميعا، على اختلافهم في الرؤية والثقافة والفلسفة، يتفقون في جانب كبير من هذا التمثل الذي ليس لملامحه حدود، ولا لتقاسيمه نهاية. وهذه هي عظمة هذا التمثّل الذي يشبه الحقيقة الأزلية التي نظل ننشدها أبدا، ولا يعرفها إلا قلة قليلة منا. الجزائر التي تتجلى للراوية هنا في صورة فتاة حسناء، هيفاء، وطفاء، «فتاة بارعة الجمال، من أجمل فتيات القرية التي ولد فيها. كانت ذات شعر طويل أسود، تشعّ منه زرقة اذا تعرض للضوء. كانت عيناها جذابتين فاتنتين بصفائهما، وسوادهما، وطول اهدابهما. كان أنفها رقيقا مستقيما يوحي بكبرياء صاحبته وعزة نفسها. كانت شفتاها رقيقتين ساحرتين. كانت أعضاء جسمها متناسبة متناسقة. وكان صوتها ممتلئا رخيما عذب النبرات» (2).

فهذه الفتاة التي تمثّل صورة الجزائر تتسم ملامحها بالجمال والكمال؛ فالشعر أسـود طويل، والعينان جذابتان فاتنتان بعمقهما وصفائهما، وسوادهما، ووطف أهدابهما. هذا الى استقامة الأنف، ورقة الشفتين وسحرهما، ثم تناسق أعضائها، ورخـامة صوتها. ينضاف الى هذه الخلال الجسمية المتناهية الحسن ما فيها من كبرياء وعـزة نفس. فهذه الفتاة تجمع بين الجمال الجسمي، وهي صورة مرئية محسوسة، والجمال الروحي أو المعنوي؛ وتلك أعلى صور الجمال العبقري الخالد.

والحق ان تمثل الجزائر فتاة حسناء لم يقف امره لدى ابن هدوقة وحده، بل هي فكرة شائعة كثيرا ما تقارف الأدباء المبدعين. ولولا اننا نعدّ هذا الطرف من الموضوع، في حد ذاته، موضوعا يجب أن يدرس على حدة، لجئنا بنماذج كثيرة تثبت مزعمنا هذا. ولعل العلة في ذلك أن الجزائر وطن مؤنث، كمعظم الأوطان على وجه الأرض، ومثل هذه الصفة توحي بتمثل الوطن امرأة. ولما كان الوطن

من القيم العظيمة، ان لم يك أعظم قيمة دنيوية على الاطلاق، فإنه لم يكن منتظرا من أيّ مبدع جديد بهذه الصفة أن يجسده بغير ما جسد به الراوية وطنه في هذا المقطع من قصته. ثم لما كانت المرأة أخص بالجمال والحسن، وكل الصفات الجسمية الساحرة الفاتنة، من الرجل؛ فقد كان منتظرا ان يتمثّل الوطن المؤنث فتاة حسناء وطفاء في شرخ شبابها، وجدة اهابها. وواضح أن المبدعين لا يتمثلون مثل هذا الوطن امرأة عجوزا لما في ذلك من تقبيح للصورة المراد رسمها، وتشويهها.

ونحن نعلم أن الأدباء المبدعين أعنتوا أنفسهم وأقلامهم في تعبد الجمال وتأمله، والتشبع بقيمه، والتملّي بما يشعّ منه من نور، والتمتع بما يوحي به من أريحية ودفء، ووداعة وسعادة. فكان منتظرا اذن أن تضفى صفة الجمال على الوطن المؤنث فإذا هو فتاة، واذا هذه الفتاة، كما أسلفنا القول، توصف بالحسن والجمال، واذا هذا الجمال يجاوز الجسم الى الروح، ثم يجاوز الروح الى العزة والكبرياء: ليكون أدلّ على كرم المحتد، وعَراقة العِتْر، وعظم الذكر، وذيوع السِّمع. ولا سواء امرأة تكون جميلة ولا تكون من نجر كَريم، ومعدن شريف؛ وامرأة جميلة وتجمع الى هذا المجال الفائق كرم النجر، وشرف العتر.

3 ـ عملاق البحيرة:

قد لا يكون من العسير على أي قارىء مستنير أن يفسر لنفسه عملاق البحيرة طورا، والعملاق الأبيض طورا آخر بأنه الاستعمار الفرنسي. والرمز الثاني (3) أوضح دلالة وأدنى الى الافهام البسيطة من الرمز الأول. والذي أدناه من هذه الافهام تلك الصفة التي بوئها فإذا هو أبيض اللون. ونحن نعلم ان الألوان أصبحت مجالا فسيحا تضطرب فيه أخيلة المبدعين اضطرابا واسعا فإذا كل لون يرمز الى شيء بعينه، أو أكثر من شيء بعينه، ويرمز في الوقت ذاته الى اتخاذ موقف مضاد للذي يضاد ذلك اللون المرموز به. فالبياض في هذا المقام يوحي بوصف للرجل الأوروبي الذي عرف ببياض البشرة. والبياض هنا في الابان ذاته ضرب من الموقف حيال الاستعمار الأوروبي عاث في الأوطان فسادا، وتسلط على ضعفاء الأرض من البشر فاستعبدهم وقد ولدتهم أحرارا. والعملاق رمز الى القوة المادية الرهيبة التي يمتلكها. فإذا كانت الفتاة الضحية لم تك تملك من القوة المادية شيئا، فإن هذا العملاق كان يمتلك كل ما توصل إليه العلم العسكري من استكشافات في مجالات التخريب والتدمير والتنكيل. فالعملاق أيضا رمز للقوة

وهو في موقعه الذي قيّض له. والأبيض اذن مثله، رمز للرجل الأوروبي الذي يمثله رجل الاستعمار الفرنسي بقوته وغطرسته وإيثاره للاستعباد والاستحواذ. أما البحيرة فلعلها ان تكون رمزاً للوطن الجزائري المسلم. والرمز بالبحيرة الى الوطن أيضا مما لا يستقيم إلا لأديب متمكن. فقد كان يمكن أن يجعل من الوطن جبلا، أو قرية، أو دارا، أو سوى ذلك مما لا يحصى من القيم والمآقط؛ ولكن التعبير بالبحيرة، في ذوقي، يعد أمثلها صورة. وانما يعد أمثلها لما تجمع البحيرة بين الجمال والسـلام. فهي من وجهة جميلة. وكل جميل معشوق. وهي من وجهة أخرى مسالمة، وكل مسالم يعد امام عملاق جبار، مظلوما. ثم ان المسالم لا يشرئب الى اذكاء نار الحروب، والعملاق في العادة تدعوه قوته العاتية الى طلب الطوائل، وغزو الجيران والأباعد. ففي القرن بين البحيرة والعملاق قيم قياسية وحضارية وايديولوجية كثيرة، بحيث نلفي قيمة تفضي الى قيمة أسمى أو أضخم أو أمثل من أختها.

4 ـ الأب:

قد يمثّل الأب في مدلول هذا النص السردي، وذلك في أطوار معينة منه على الأقل، الشعب الجزائري. ذلك بأن الأب حين أصيب ابنه بالبكم اقتنع بأنه عاهة طبيعية، «وكل أمل في انطاقه كان عبثا» (4). فكان الأب يفزع الى المساجد ليتبعد ويتأمل، ويختلف الى المحراب ليدمن على الصلوات والتسبيح والتهليل. فكان يجد في بعض ذلك السكينة السماوية التي «تعيد الى القلوب اليائسة بعض ما فقدت من أمل» (5). والقرن هنا بين اليأس والأمل دليل آخر على أن اليأس لم يكن قط قادرا على اقناع الأب بالخضوع للأمر الواقع؛ فقد كان الأمل يزدجيه الى أن يتعلق بأسباب الخير، ويتطلع الى حياة أمثل، وزمن أرغد عيشا، وأرخى اهدابا، وأورف ظلالا. فكان هذا الخيط الدقيق من الأمل الوديع هو الذي يربطه الى الحياة، ويربط الحياة به، فيقاوم اليأس في شيء من المغالبة والمجاهدة.

والايماءة في النص الـذي نحن بصـدد الحـديث عنـه الى المحـراب والصلوات، والى طقـوس دينية أخراة، دلالة على اعتراف هذا النص السردي بتـأثير الاسلام وثقله في مسيرة ثورة التحرير، والتهيئة لها، والتضحية من أجل الوطن؛ حتى أمسى المقاتل مجاهدا، والضحية شهيدا. ونحن نحسب انه كان للاسلام فعلا وحقا في دفع عجلة مسيرة الثورة الجزائرية واذكاء شعلة النضال من أجل التحرر ـ فضل عظيم. وكل من يحاول أن يجحد هذه الحقيقة، ويرفـض

هذه القيمة الروحية العظيمة سيكون حتما مكابرا متعصبا على الاسلام بالمجّان؛ بحيث يفقد رأيه كل موضوعية وحياد، فيمسي خطلا وأفنا.

ولعل الذي يدعو الى التساؤل حقا هو كيف نوفق بين مفهومي الابن والأب في هذا النص السردي؟ فقد فهمنا بأن الأم هي الجزائر بكل ما يحمل هذا الرمز من معان عظيمة وقيم خالدة؛ ولكننا لم نستطع أن نفهم بدقة مدلول الأب، في هذا النص، بازاء الابن والحال ان الأم هي الجزائر. فإذا كانت الأم هي ما ذكرنا، فإن الابن هو الذي يمثل، أو يجب أن يمثل في رأينا، الشعب الجزائري لا الأب. واذا كان الأب، كما فسرنا أمره في بعض هذه الفقرة، هو الشعب الجزائري أيضا؛ فبم نفسر أمر الابن؟ وكيف نوفق بين هذه الازدواجية الدلالية، وهي مما يرفض منطقيا؟ ونحن لو كنا نعلم ان ابن هدوقة كاتب عبثي لسلمنا بهذه الازدواجية الدلالية وأرحنا أنفسنا من عنت البحث والتفكير، ولكن الذي جعلنا نبحث ونتساءل أكثر ما علمنا من التزامه الطريق اللجب الواضح في كتابة القصة القصيرة بحيث لا يكاد يقع في فخ العبثية الأدبية. واذن؟ اننا بعد التأمل تبين لنا، وهذا غير مسلّم بطبيعة الموقف، ان الطفل ربما يكون رمزا لهذا الوليد الذي عرف النور في فاتح نوفمبر من سنة أربع وخمسين من هذا القرن. فكأنه اذن، من هذه الوجهة، رمز للثورة الجزائرية. أو هو رمز للرأي العام المستنير من الشعب الذي أصيب، في منطق النص السردي، بالبكم، وابتلي بالخرس؛ فإذا كثير من الأعيان يهابون قولة الحق، ويترددون في الصدع بالمطالبة بالحرية حتى استوت الأمور فقام الشعب الجزائري كله قومته الشهيرة التي لم تقعد إلا بعد اجتثاث جذور الاستعمار الفرنسي من الجزائر.

كما يحتمل أن يكون الصبيّ شيئا آخر، ونتيجة لبعض ذلك فإن الأب نفسه قد يكون رمزا، هو أيضا، لشيء آخر...

5 ـ الشعاع والشمس:

سنلاحظ، وذلك في الفصل الذي وقفناه على المعجم الفني لدى ابن هدوقة، ان نصوصه السردية تجنح أبدا الى اصطناع النور والشعاع والضياء وما في حكم هذه القيم. وفي هذه القصة بالذات يبلغ الضوء وما في حكمه أوجه. فإذا وجدنا الراوية يتخذ الشعاع رمزا من رموزه فبما كلفه ببعض ذلك. وقد وفق الراوية في الرمز للسنة الثورية، أو السنة الواحدة من عمر ثورة التحرير الجزائرية،

بالشعاع، لما فيه من نور، ولما في هذا النور من هداية وتحرر وقدرة على الرؤية الى أبعد الآفاق. فالشعاع رحابة وحرية وجمال وخير. وحسبنا هنا ان نتصور ما يضاد الشعاع من ظلام لندرك القيمة المعنوية والروحية لهذا الرمز الكريم. فأي شيء أجمل وأسمى من النور؟ وأي شيء أقبح وأشنع الى النفس من الظلام الديجور؟

وعلى أن الأمر لا يتعلق بشعاع واحد، لأن عمر الثورة الجزائرية أوسع من ذلك مدى؛ من أجل كل ذلك ألفينا القاص يعبر عن كل سنة بشعاع واحد؛ فإذا هي سبعة أشعة. واذا مصدرها تلك الشمس الوهاجة التي كانت تملأ الأرض والفضاء بشعاعها العبقري الخالد. ولم تكن الشمس في حقيقة الأمر مجرد شمس تحرق أو تدفيء، كما لم يكن الشعاع مجرد نور خافت أو باهر، بل كانت رمزا لقيمة عظيمة هي الحرية.

فلم يشأ النص أن يعبر بصورة مباشرة عن هذه القيمة الخالدة لأنه لم يرد ابتذالها بالذكر، ولا لوكها على القرطاس، ولا الاساءة إليها بالمباشرة والسطحية، فورّى عليها بالشمس. ومن عجب أن توارى الشمس شمسا أخراة، كما يقول أحد الشعراء الأقدمين، ساطعة النور، وهاجة الضياء. فحرية الكاتب شمس تضيء على الشعب كله، بيد أنه لم يدرجها في ثوب مفضوح، ورداء عار؛ بل غطى عليها بشيء من الاردية التي على ما فيها من صفاقة لم تعدم ما ينبغي أن يكون في الرداء الجميل من أناقة باهرة.

فلا الشمس هنا، اذن في حقيقة أمرها، شمس مبتذلة الضوء، ولا الشعاع هنا، في حقيقته، مجرد شعاع رتيب النور، وانما نلفي كلا منهما يواري وراءه قيمة من القيم الخالدة، ويرمز من حوله الى عالم على ما فيه من جسيم التضحيات، حافل بالخير والجمال. ومن الآيات على ذلك، ان شمس الشخصية لا تشرق من الخارج، بل نراها تشرق على نفسه من الداخل؛ فقد كان هذا البطل «يرى الشمس ذات الأشعة السبعة مستقرة دائما في أعماقه» (6). فهي اذن شمس معنوية، أي أنها الحرية الجارية في الدماء، الممتزجة بالأرواح، المستقرة في النفوس؛ الحرية المضيئة التي تنير الدرب للشعب فيمضي الى غايته قدما لا يلوي على شيء، ولا يحفل بما يساوره من خطوب، ولا يكترث بما يقدمه من ضحايا وشهداء. واذا كنا لم نر للشمس إلا أشعة مطلقة معلقة بخيوط من ضوء وهاج بين الأرض والفضاء، فإن هذه الشمس التي تغمر هذا النص السردي ذات أشعة كثيرة. وحين نعدها نجدها سبعة. وحين نعد سني ثورة التحرير الجزائرية نجدها

سبعا. وعدد «سبعة» مقدس في الأديان، كما هو مقدس لدى السحرة والكهان، كما نجده عددا سحريا أو فولكلوريا لدى معظم شعوب الأرض.

وكـذلك نلفي هذا النص السردي هنا يسخر الرمز والأسطورة والتاريخ والفـولكلور لرسم موقف، وتجسيد قيمـة من القيم الكـبرى في تاريخ الشعب الجزائري، وهي الحرية.

ثانيا: عودة الأمّ:

وأقرر، في مطلع هذه الفقرة دفعا لكل انتظار، أنّ الرمز في قصة «عودة الأم» لأحمد منور ملغز مشكل. ولا يعود اشكاله الى غموض في اصطناع الرمز نفسه، وانما يعود الى كيفية اصطناع هذا الرمز. ولولا أنني لا أوثر السقوط في فخ اصـدار الأحكـام القضائية الممقوتة لزعمت بأن ذلك يعود الى اساءة اصطناع الرمز. وقد كان لاحظ الدكتور عبد الله ركيبي في مقدمة هذه المجموعة، بعض ذلك حين قرر: أما قصة «عودة الأم» فهي تفتقد التركيز. . . لذلك فإن الذهن يتشتت حين يصل الى نهايتها. قد يكون هدفها هو المقارنة بين الماضي والحاضر، أو بين البادية والمدينة، أو بين الواقع تحت السيطرة الفرنسية والواقع اليوم في عهد الحـرية. وقد يكون الكاتب قد رمز الى أشياء أخرى. لكن المهمّ كيف يصاغ ذلـك. بحيث ينقـل لنـا الرمز في صورة مقنعة مؤثرة. أضف الى هذا، الحوار الطويل، والسرد الخالي من الحركة المتلاحقة الحية. . .» (7).

فعلة الغمـوض اذن لا تعود الى احتمال قصور العقل عن كيفية التأويل الصحيح؛ لأن التأويل في تفسير الرمز الأدبي كلما غمض وعمق وأشكل، كان، في رأينا، أدنى الى الكمال والعمق والجمال؛ اذ لا ينبغي أن نتفق ضرورة في التأويل والتفسـير، اذ كلما اتسعت مجالات هذا التفسير، كما أسلفنا القول منذ قليل، ازدادت آفاق الرؤية الأدبية رحابة وجمالا؛ وانما يجب أن يكون هناك حد أدنى من الشفرة التي تفضي بنا الى غاية ما. وذلك هو الشيء الذي نفتقده في قصة «عودة الأم»؛ فالقـاص في اعتقادنا لم يستطع أن يكتب بطريقة تقليدية مباشرة فيريح ويستريح، كما لم يوفق الى تقديم ابداع عبقري على النهج العبثي الذي قد يتخذ فيه الرمز ألف دلالة أو ألف صورة. وبعبارة أخرى فإن هذا المضمون لم يقدم في ثوب تقليدي بسيط ولكنه معبّر، ولا في ثوب حديث يجنح نحو العبثية الشاردة التي

لا تحفل بالربط ولا بالتنسيق بين الأفكار ولا برسم الشخصية ولا بتقديم الكلام في دائرته التقليدية التي ألف الناس أن يقرأوه فيها. . .

فمن هذه البنت التي بلغت من السن خمسة عشر عاما؟ ومن هذه الأمّ التي تركت في الجزيرة ابنا وابنة؟ ومن هذا الأب الذي يصفه النص السردي بأنه بليد في حقيقته، حمار «يلبس جلد نمر، بل لم يكن إلا جرابا نتنا نفخته الاهواء وملأه الصلف والغرور. . » (8)، فهل هو رمز للاستعمار الفرنسي الذي ادعى أن الجزائر جزء من كيانه؟ ثم كيف يجوز أن يكون الأب غبيا، بليدا، حمارا، بالتغليظ المغلظ، ثم يكون ابنه وابنته ذكيين؟ ثم كيف يجوز أن يكون كذلك بالمرة، وهو شيء لا يمكن أن يكون في مثل هذه الأمور؟ ثم كيف يجيز النص السردي لنفسه اصطناع هذه اللغة الأدبية المغلظة الخالية من اللياقة بدون مبرر؟ فهل كان يقصد به الى الحكّام الأتراك بالجزائر؟ اذا لم يكن بعض ذلك فالخطب يكون أطمّ، والشأن يكون أعظم.

ثم ما هي الجزيرة؟ فهل هي الجزائر؛ واذن فما هو، في هذه الحال، ما غير الجزيرة؟ فإذا أولنا الأمر على أساس أنه مقارنة بين واقعين: واقع أمس، وواقع يومنا هذا، فإن الأمر لا يستقيم في تأويل الحيز الذي يظلّ غير ممكن القيام.

وعلى اننا لا نلفي أي مشقة في فهم شيء واحد على الأقل وهو تخلص الشخصية من ماضيها الحزين المحزن، الشقي المشقي، فقد وكّدت الأمّ لابنتها بأن الشتاء الكئيب الذي قسا حتى يكاد يعصف بالأمل والرجاء، لن يعود والحزن (9).

ولكن يبقى أن نفسر الغجرية، وليس هذا التفسير في مثل هذه الأطوار مما يعسر، ما دمنا ألفنا أن نطلق على المرأة الأجنبية صفة الغجرية، في حال أو في أخراة. وليس القصد هنا إلا فرنسا ذات الصورة الاستعمارية. ومع ذلك يبقى علينا أن نفسر القرصان الذين هاجموا الأب (ولنذكر هنا بأنه وصف في النص بالحمارية، والبلادة، والنتونة، والصلف، والغرور. .) (10) وذلك حين كان «ينظر النجوم وهي تستحم في مياه البحيرة، (فـ) استولوا على الجزيرة. . . » (11). ولن يشق علينا أن نهتدي السبيل الى أن القرصان ليسوا هنا، في فهمنا على الأقل، إلا الجيوش الفرنسية التي هاجمت من البحر مدينة الجزائر واستولت عليها صيف سنة ثلاثين وثمانمائة وألف. ولكن ما البحيرة؟ وما الجزيرة؟ لعل البحيرة هي البحر. ولعل الجزيرة هي الجزائر المدينة أو الوطن.

كلاهما محتمل معقول. انما غير المعقول ترك الأم، بعد فرار الأب الى الشمال (ولعله الوجود التركي كما أسلفنا القول على اختلاف المؤرخين في الاعتبارات التي يجب أن يكون قام عليها هذا الوجود، فمنهم من يعده استمرارا للسلطة الوطنية الجزائرية، ومنهم من يعده ضربا من الحماية، ومنهم من يعده ضربا من الاستعمار المخفف. . .) ابنا وابنة، ثم زواجها ثانية، ثم عودتها الى حيث تركت الابنتين؛ فهل هي اذن هجرة؟ ولكن الى أين كانت هذه الهجرة؟ أو ان الشأن لا يعدو كونه متعلقا بضياع وفقدان، ثم استرجاع الذات ووجدان الكيان لدى نهاية المطاف؟ كل شيء محتمل. ولكن معظم هذه الرموز وضعت، حسب تقديرنا، (وهنا نتفق مع الدكتور ركيبي فيما كان ذهب إليه لدى كتابة مقدمة لهذه المجموعة التي تعرف تحت عنوان «الصداع») في غير مواضعها، وبوثّت غير مآقطها فتاه بها السبيل، وضلت بين الاحتمالات ضلالا بعيدا.

بيد أن الذي قد يعنينا أكثر في هذا المقام، هو المضمون الوطني من حيث هو، قبل أي شيء آخر. وبصرف الطرف عن كيفية توظيف الرمز للتعبير عن هذا المضمون الذي اتخذناه مطيّة لحديثنا هذا، في فصلنا هذا، فإن قصة «عودة الأم» عالجت الوطنية وركزت عليها تركيزا مطلقا. ويعني هذا ان كتاب القصة القصيرة في الجزائر استهواهم هذا الموضوع بحكم انتمائهم الثوري فجاءوا ليعالجوه كتابا: شعرا، وقصة، ورواية، ومسرحية. وهذا احمد منور، وهو يطرس «عودة الأم»، انما جاء ليربط الحلقة المترامية الأطراف حول هذه القضية. وقد ألفيناه، هو أيضا، يرمز الى الجزائر بالأم لما يجمع بين الوطن والأم من تقبّل حسن لمن ينشأ في حضنيهما، ولما يجمع بينهما من القيم السامية فإذا كل منهما رمز للخير والمحبة والجمال والعطاء السخي.

ونحن انما آثرنا الحديث عن «عودة الأم» دون الحديث عن «اجتياز خط موريس» لأننا على ما أبدينا حول القصة الأولى، في هذا الفصل من ملاحظات، فهي مع ذلك أرقى، في رأينا، بكثير من القصة الثانية التي أغرق نصها في التقريرية والمباشرة مما جعل الفن السردي فيها يكاد يغيب نهائيا.

ونحن هنا نعلم بأن هذا الأديب قد تطور تطورا لا ينكر في كتابة القصة، يبدو ذلك في الآثار الأخيرة التي نشرها في بعض المجلات الجزائرية وغير الجزائرية. ونحن انما تناولنا هذه دون سواها لأن المنهج الذي كنا انطلقنا منه، والذي تحدثنا عنه في مقدمة هذه الدراسة، أوجب علينا تناول القصص التي وردت في مجموعة «الصداع»: كلها أو بعضها. وذلك ما جئنا.

ثالثا: عندما تكون الحرية في خطر:

يختلف التناول في هذا العمل السردي كل الاختلاف عنه في كل من «الأشعة السبعة»، و«عودة الأم». فإذا كنا ألفينا النصين السابقين ينصبّان في سياق الرمز طورا، وفي سياق الأسطورة والفولكلور طورا آخر؛ فإن نص الفاسي هنا ينصبّ في سياق واقعي يكاد يكون فوتوغرافيا. ولولا ما أضفى عليه من بعض مناظر الليل البهيم، وبعض مشاهد الكلا الأخضر الذي يتبدى من خصاص الأضواء الكاشفة التي كان الجيش الفرنسي الغازي يسلطها على الأب الذي كان يسعى تحت جنح الظلام، وحده، من أجل البحث عن جثة ابنه احمد الذي استشهد بالأمس في معركة حامية، ليواريها..

فالنص هنا اذن لا يعمد في التعبير عن هذا المضمون الوطني إلا الى الصور الواقعية البسيطة فيعود بالمتلقي الى بعض صبا احمد الذي كان يتعشق الحرية كما يتعشقها الطير الطليق، ويحب الحياة الكريمة كما كان الفلاحون يهوون «دجاج الماء»؛ هذا الطائر الجميل الذي كان يقفو آثار الأخاديد التي كان المحراث يذرها وهو يشق وجه الثرى شقا.

ولنلاحظ بأن «الأشعة السبعة» حلقت في الرمز الى أقصى آفاقه، شأن «عودة الأم» التي غبرت في عوالم غامضة طورا، وباهتة مبعثرة الحيز طورا آخر دون أن تؤثر فينا كبير تأثير، على حين أن قصة «عندما تكون الحرية في خطر» (وهذا العنوان ما كان ينبغي له أن يكون عنوانا لهذا العمل القصصي، فهو مباشر جدا، مبتذل جدا، وهو عبارة مألوفة الى حد الاسفاف...) فإننا نتحسس في نصها السردي صدقا صادقا، ودفئا دافئا، وبساطة متناهية، ولكنها نابضة بالحياة والخصب. أي أننا نتحسس في نصها هذا تصويرا للواقع في عمقه وبساطته، وفجاجته وجماله معا. ذلك بأن هذا النص يعكس بيئة الفلاحين بكل ما فيها من قساوة وبؤس وشهامة وشرف وإباء جميعا. فالفلاح، أبو الشهيد احمد، يعاني شر الشح الذي تفرضه الطبيعة القاسية في عطائها المقتر من وجهة، واضطهاد الاستعمار الفرنسي الضاري ممثلا في جيشه وأعوانه وإدارته وضرائبه واحنه وطوائله التي لا حدود لها ولا منتهى، من جهة أخراة. فالنص هنا لا يصطنع إلا أدوات فنية بسيطة، ولكنها معبرة، مؤثرة، لأنها تتسم بالصدق الذي كثيرا ما يكون مصدرا من مصادر التوفيق. فقد نقرأ النص ونحن نشاهد، أو نتمثل، مناظر تمثل

فلاحين يحرثون الأرض بمحاريثهم التقليدية، كما تمثل معركة يحتدم اوارها بين جيش التحرير الوطني الجزائري والجيش الفرنسي الغازي؛ كما تمثل أبا يمتطي مطايا الأخطار، فيتسلل تحت أردية الدجى، بعد أن كان نعى له صاحبه عبد الرحمان ابنه احمد، الفتى الذي استشهد في معركة الأمس. والعقدة هنا تكاد تقوم على شيء واحد هو: كيف يستطيع الأب أن يوفق الى مواراة جثة ابنه الشهيد كيما لا تلتهمه الذئاب والكلاب والطيور الجوارح، كما كان الجيش الاستعماري يروم له. وقد ركب الأب المخاطر كلها وحده، متسرعا قبل أن يطلع القمر، ومتحذرا حتى لا يكشف أمره الجيش الاستعماري الرابض في بعض القواعد قريبا منه، والذي كان يناوش متيممه بالأضواء الكاشفة من حين الى حين تخوفا من كل طارىء...

ولعل الصدق الفني البسيط آن يتمثل في جملة ما يتمثل فيه، كما أسلفنا القول، أن النص السردي يقرن بين حرث الحقول، وغراسة أشجار الزيتون، ثم منظر الخضرة والخصب...

ولقد نعلم أن شجرة الزيتون، أو غصن الزيتون، أو الزيتون بالقصر، عناصر ترد في الكلام الأدبي رمزا للخير والمحبة والسلام والنور. فالزيتونة في القرآن الكريم وردت في معرض صورة روحية من أكثر صور القرآن جبروت بيان، وعبقرية تصوير. فشجرة الزيتون اذن في معرض الآية: «يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء...» (12)، انما هي رمز للنور الذي لا ينضب، والجمال الذي لا ينفد، والعطاء الذي لا يجدّ. شجرة مباركة، والبركة هنا تعني النماء والعطاء المتجدد على مدى الدهور والعصور؛ مباركة لأنها زيتونة، وزيتونة لزيتها الذي فيه الغذاء الطيب، والارتفاق النافع، والذي فيه ما فيه الى ذلك من طاقة الاتقاد، أي طاقة متجددة للنار والنور... وهذه الشجرة لا اتجاه لها، ولا جغرافيا، ولا حيز أيضا. فكأنها، هي نفسها، مصدر الحيز الأزلي الخالد؛ اذ كان حيزها لا شرقيا ولا غربيا، ولا شماليا ولا جنوبيا، فهو حيز كامل، مطلق...

والفلاح الذي كنا نتابعه في قصة الفاسي وهو يغرس شجرة الزيتون انما كان يغرسها لما فيها من رمز لتجدد الحياة واستمرارها، ومصدر للعطاء والرزق، وعامل من عوامل الحياة والظل؛ فهي شجرة السلام لظلها وخضرتها الدائبة، وشجرة العطاء لخيرها وسخائها، وشجرة النار النافعة لطاقتها، وشجر النور الغامر للضوء

الناشىء عن احتراق زيتها . . فلا نحسب هذا النص أورد شجرة الزيتون عفوا، وانما وظفها في هذه القصة توظيفا فنيا ذا دلالات كثيرة قد نكون في حلّ من عدم استنفادنا لهذه الدلالات كلها، هنا والآن.

فمضمون القصة اذن ثري بالقيم والحياة. فهناك الأرض بما فيها من رمز العطاء والخير؛ وهناك شجر الزيتون بما فيه من رمز الى الرزق الجاري، والطاقة الـدائبـة، والنور الثابت؛ وهناك الفلاحون وهم يحرثون، وفي ذلك ما فيه من ترغيب في العمل، وتمجيد للعاملين؛ وهناك الفتى الشهيد الذي ضحى بروحه فداء للوطن العـظيم. وفي ذلك ما فيه من تمجيد للتضحية والسمو على الموت بنشدانه ليصبح من بعد حياة للآخرين. وفي ذلك اذن ما فيه من ايثار عظيم. وهناك الأب الذي يسمو، بحكم أبوته، الى أعلى مراتب التضحية فيركب ظلام الليل، ويخبط أمواجه لكي يواري الجثة الهامدة، ويدفن الشهيد الطريح تحت العراء. فهناك اذن شبكة من القيم الروحية والاقتصادية والسياسية تتزاحم في مضمون هذه القصة فتوشك أن تتخمه بالمعاني والأفكار. .

رابعا: البيت الصغير:

ليست قصة «البيت الصغير» حيزا صغيرا كما يتوهّم بعض ذلك من هذا العنـوان؛ بل ان هذا الصغـير الضئيل قادر على ان يسـع عوالم لا حدود لها، وحيزات متحركة كثيفة الامتلاء، مكتظة بالمفاجآت، مشحونة بالقيم والتقاليد والعادات. فما أروع أن يستحيل الصغير كبيرا، والضئيل ضخما، والخفيف مثقلا. . .

وأول ما نلاحظ حول مضمون هذا النص السردي أن القيم تتزاحم فيه بعنف وكثـافـة فإذا البيئة الريفية تتجسم في أجمل صورها، وتتجسد في صدق رسومها؛ واذا الوطنية تفضي الى التضحية العليا من أجل الوطن؛ واذا العواطف الانسانية تصفو حتى تكون أرق من الهواء، وتلين حتى تصبح ألين من الحرير، وتتأجج حتى تغدو كأوار النار الموقدة. ومع ذلك لا أحد يستطيع التصريح للآخر بمثل هذه العواطف المتأججة: فلا البعل المشوق استطاع أن يظفر بلحظة فراغ يخلو فيهـا لصاحبته، ولا هذه الصاحبة استطاعت أن تعبر له عن هذا الشوق العارم الذي لا يبرح يؤرقها ليلا، ويلهبها نهارا، ويلذعها فيما بين ذلك. وانما اجتزآ بنظرات مختلسة تبادلاها كالعشيقين المحافظين، أو الحبيبين المراقبين؛ كأن

احداهما محرم على الآخر. والحق انهما أصبحا في حكم هذا الموقف. فللتقاليد أحكام وطقوس لا تقبل الجدل. وللظروف موجبات تنفرض انفراضا في بعض لحظات الحياة.

والنص السردي هنا يتخذ من الظلام والغابة والكلب والحمار والأطفال والأم والزوج والبعل من وجهة، وأفراد من الجيش الاستعماري من وجهة أخراة، أدوات تقنية يقيم عليها بناءه الفني. فكل عنصر من هذه العناصر المشكّلة لهذا الابداع تتضافر فيما بينها، وتتظاهر، لينتسج منها النسيج القصصي المتنامي مع كل سطر، بل مع كل جملة، بل مع كل لفظة.

وصدر هذا النص لم يكن القصد منه إلا التمهيد للحديث عن هذه الأسرة الريفية؛ ولم يكن الحديث عنها، في حقيقة الأمر، إلا رغبة جامحة في تصوير الريف الجزائري بجماله العبقري. وقد ركز النص السردي خطابه على الغابة أولا وآخرا لأنها عنصر جمالي واقتصادي عظيم. فهي بالقياس الى أهل الريف مصدر من مصادر الطاقة والتغذية والتسلية والاقتصاد والاكتساب معا. فترى الريفي يختلف الى الغابة ليصطاد الأرانب والحجل. وتراه يختلف إليها ليرتعي قطعانه، كما تراه ييممها ليحتطب منها حطبه، ثم ليتمتع بجمالها. وقلما تراه يأتي ذلك مجردا عن كلّ غاية أخراة، اذ كان الريفي في مألوف العادة ينشغل عن تذوق هذا الجمال الطبيعي بالكدح والبطش. وترى الريفي أيضا يتخذ من الغابة سقفه الذي يؤويه، وظله الذي يظلله، ومرتعي مواشيه الذي يفزع اليه. ثم ان الغابة هنا تتبوأ مقاما مكينا في هذا النص لأنها ظلت، هي والجبل، رمزا للمقاومة الوطنية والمنعة التي لا يتطاول عليها متطاول. فطالما ظل المجاهدون يتخذون منها مآويهم التي بها يلوذون حين كان يدلهمّ عليهم الخطب، ويعظم عليهم الأمر. .

وكذلك نلفي النص السردي، هنا، لا يأتي على ذكر الغابة ذكرا، مودة لذاتها، وانما يذكرها توظيفا لها على انها قيمة تاريخية ووطنية واقتصادية وحضارية جميعا.

أما الأطفال، فإنما يذكرون في القصة، فيما يبدو، لرسم ما يلتعج في نفس الفلاح المجاهد الذي يؤوب الى بيته بعد ان كان التحق بصفوف جيش التحرير الوطني الجزائري، منذ زمن قد يطول أكثر مما يقصر. . . وما أجمل أن يؤوب الى بيته، بعد غياب طويل، فيرى فلذات كبده وهم يحدودقون به ويتصايحون من حوله مرحين، سعادة به، وجذلين، انتشاء بعودته، وراكضين، احتفاء

بمقدمه . . . ما أجمل ذلك وأروعه . . وأجمل منه وأروع أن يكون الأب مجاهدا منضويا في جيش ثوري . ولكن الأقسى والأشنع والأفجع أن لا يكاد هذا الأب يؤوب الى هذا البيت الهادىء الصغير حتى يداهمه، وصحابه، العدو المتربص، فيشتبك الفريقان، ويستشهد الأب، وتتصاعد أعمدة من الدخان الكثيف من أصل هذه الدار الوديعة بعد أن أعملت فيها فوهات المدافع المدمرة فأصبحت اثرا بعد عين، وتشتت الصبية في أرجاء الغابة شذر مذر، طلبا للنجاة من البطش، والتماسا للأمن من النيران المصبوبة على قريتهم الضحية . .

وكذلك بين لحظة وأخرى أصبحت هذه الدار وقد طاف عليها طائف من أنوار العدو، وكأنها لم تك مرتعا لسعادة أطفال ينطلقون منها الى حقولهم وغابتهم غدوًا، ويؤوبون إليها رواحا: أطفال وأمهم، أطفال وأبيهم، أطفال وكلبهم، أطفال ومواشيهم، أطفال ومرحهم . . . كلّ ذلك أمسى في حكم الماضي الذي لا يعود أبدا . . .

والنص السردي هنا، كما كنا ألفيناه في قصة «عندما تكون الحرية في خطر» للفاسي، يركز مناظره الخارجية على مظاهر البيئة الريفية الجزائرية الجميلة فإذا الكلب ينهض بعبء لا ينكر في النص، واذا الغابة يكون لها حيز لا يجحد، ووظيفة نافعة لا تردّ، واذا المواشي وما في حكم ذلك يكون لها من العناية في نسج النص مكان مكين.

ولكن الغاية، على الرغم من كل ذلك، تظل في النص وطنية. وتتمثل في اعطاء لوحة من السعادة التي لم تتمّ؛ السعادة العائلية التي جاءت إليها أيدي المحتلين فحالتها الى شقاء مقيم، وهمّ عظيم. ولا ينبغي أن يكون على الأرض شقاء أثقل، ولا أقبح، ولا أفدح من أن يقتل الأب أمام أعين أطفاله وزوجه. ثم لا يقف الأمر لدى هذه القسوة القاسية التي كان سلوك المستعمرين يتصف بها بكل فخر، حتى يجاوزها الى تشرد هؤلاء تشردا وحيًا، بعد أن يدكّ مغناهم، بكل همجية وبربرية، بالقصف والنار وهم ينظرون.

خامسا: اجازة بين الثوار:

تتميز مجموعة «تحت الجسر المعلق» لعثمان سعدي عن سواها من المجموعات القصصية السبع التي عرضنا لها في هذا العمل الدراسي، بكونها ذات

مضمون وطني خالص؛ فقصصها السبع لا يتناولن شيئا غير النضال من أجل التحرر؛ فلم يشأ الكاتب أن يعرض لأيّ قضية اجتماعية أو ثقافية غير الموضوع الجوهري الذي كان يطغى على خيال كل كاتب ومبدع، وعقل كل مفكر، من الجزائريين على عهد ثورة التحرير، وهو نضال الشعب الجزائري وتحريره من ربقة الذل، وكابوس الاضطهاد. فقد ملأ هذا الموضوع على سعدي نفسه وخياله وعقله جميعا، فراح لا يتحدث قلمه عن شيء الاّه. ونحن هنا انما سبيلنا على القصة الأخيرة من هذه المجموعة، لأن التعرض للقصص الأخراة يخرجنا حتما عن المنهج الذي رسمناه، والذي لا يجاوز الحديث عن قصة واحدة من كل مجموعة، بالقياس الى كل مضمون من المضامين المتناولة. وقد آثرنا الحديث عن قصة «اجازة بين الثوار» دون سواها، لأنها فعلا قصة مثيرة؛ ولعل ذلك يعود الى ان الشخصية التي يرتكز عليها الحدث العام هي فتاة فرنسية رقيقة الذوق، لطيفة العشرة، سمحة الطبع، شديدة الفضول، فتقع في قبضة فرقة صغيرة من جيش التحرير الوطني الجزائري بعد احراق الحافلة التي كانت تقلها، ومجموعة من الركب الأوروبيين، من الغزات الى تلمسان. ومن هنا تبدأ المغامرة... مغامرة سعيدة ومثيرة بالقياس الى هذه الفتاة التي كانت تسمع المعمرين يتحدثون بسوء عن جيش التحرير الوطني فترتاب فيما يقولون. فما أكثر ما كانوا يزعمون «بأنهم وحوش» (13)، وبـ «أنهم ليسوا متمدنين» (14)، وبأنهم «متوحشون» (15)، فيثير ذلك في نفس الفتاة وخيالها معا أمواجا من الشك الذي كان يغذوه ما جبلت عليه من حب المغامرة، وخصب الخيال، والتطلع الى البحث عن الحقيقة حتى تقتنع بالبرهان الساطع، والدليل الدامغ.

وقد تحقق حلمها الجميل حين وقعت في قبضة المجاهدين الجزائريين الذين كان عدوهم المستعمرون يطلقون عليهم تنفيرا منهم، وتشويها لسمعتهم، «الفلاقة»؛ فلاحظت الفتاة لينا في المعاملة، وحسنا في السلوك، وأخلاقا عليا في التصرف، وأدبا راقيا في الحديث... استكشفت من خلال مقامها القصير بين هؤلاء الثوار الشعب الجزائري في سمو خلقه، وعلو خلاله، ودمث طباعه، وكرم عطائه؛ فإذا ألفة حميمة تنشأ بينها وبين الجندي الفتى الذي كان يقوم على حراستها وينتقل بها بين القرى والدور الشعبية؛ واذا مودة عميقة تحصل لها مع كل جزائرية تعرفت عليها خلال تطوافها مع فرقة جيش التحرير، حتى انها أهدت عقدها الذهبي الى ابنة فلاح قضت في داره ليلة من ليالي مغامراتها. ولم تلاحظ، طوال مقامها بين ظهراني هؤلاء الثوار، وخلال اختلافها الى دور

الفلاحين وأكواخ القرويين، ما يجرح كرامتها، أو يخدش في فتيل شرفها، حتى ارتابت في سحر أنوثتها، فتساءلت، في نفسها، عن مدى ما يكمن في جسمها من مفاتن وجاذبية وسحر وجمال. . . فهل كانت مع ملائكة مقربين، أو مع بشر من الناس يستهويهم الجمال فيهيمون به؟ أي أخلاق سامية هذه التي كانت تطبع سلوكهم فيما بينهم وبين أنفسهم، ثم فيما بينهم وبين غيرهم، وخصوصا فيما بينهم وبينها. . . فإذا هي معززة مكرمة حتى كأنها قديسة بين عبّادها ! . . .

وما آبت جانيت الى الغزوات، واستقرت بها النوى بين ذويها حتى طرست هذه الرسالة الطافحة بالعواطف والانطباعات الطيبة عن مغامرتها، الى صديقتها الحميمة أرليت التلمسانية الدار. . . فكانت تلك الرسالة، في حقيقة الأمر، هي هذه القصة التي نحن بصدد الحديث عنها، في هذا الفصل.

فماذا نلاحظ، اضافة الى ما قررنا بعد، حول قصة «اجازة بين الثوار»؟ لقد تلتقي هذه القصة مع قصة «عندما تكون الحرية في خطر» لمصطفى الفاسي، و«البيت الصغير» للحبيب السائح في تصوير روائع الريف الجزائري. ولكن قصة سعدي تفوقهما في التركيز على وصف جمال هذا الريف، وصفا مقصودا لذاته، وتوقف الشخصيات لدى مفاتنه، توقف الشاعر والفنان المرهف الاحساس لدى مواقع الجمال حين تقع له. . . فلم نجد أي شخصية، في القصتين الآنفتي الذكر، توقفت لدى منظر من المناظر الطبيعية الخلابة فأبدت اعجابها بجماله، بينما نجد، في قصة سعدي، المجاهد الذي كان يصطحب جانيت ينبهر أكثر من مرة، عبر النص السردي، أمام روعة جمال الطبيعة من شموخ أجبالها، وترقرق مياهها، وتضوع أزهارها، وتنوع مناظرها من الحقول، الى الحدائق، الى الغابات الكثيفة. . . ونلفي جانيت تعير عناية خاصة للماء الرقراق ووصفه، والتشرب بجماله، فإذا هي تختصّ في رسالتها بحديث خاص؛ فالماء كان «ينبع من تحت صخرة كبيرة، ويكون جدولا نحت له وسط الصخرة مجرى صغيرا. وكان، وهو يندفع بقوة الانحدار، يحدث خريرا خافتا يشبه المناجاة بين الأحبة. . . » (16).

وعلى ان هذه الشخصية، التي أوكل لها رواية الحدث وسرده، لم تجتزىء بالوصف فجاوزته الى ارسال صرخة الاعجاب بمنظر الماء العذب الرقراق، قائلة:

ـ «ما أجمل المنظر ! . . . يا للروعة ! . . . » (17).

ولنلاحظ من الوصف الذي تضمنته الفقرة السابقة من هذا النص السردي بأن شأن هذا المنظر لم يك إلا لوحة زيتية بديعة الرسم. وهذه اللوحة تتألف من عدة عناصر نجد الماء فيها هو المكوّن الأصل لبنات هذا الجمال العبقري. فمن مشكّلات هذه اللوحة، نلفي:

● نبعا من الماء رقراقا؛

● ينبع من تحت صخرة كبيرة؛

● يكوّن جدولا يشق مجراه الصغير في أصل صخور متراصة؛

● يندفع من أعلى الى أسفل بقوة الانحدار؛

● كان يسمع له خرير خافت يشبه الهمس الذي يتبادله العشاق..

وشعور الفتاة الفرنسية بهذا الجمال العظيم، أو بهذا النبع الصافي الزلال جعلها تدني منه، ثم تغتمر فيه، وتغتمس أطرافها الغضة في بعض مجراه، بل كنت تراها ترش به محياها، وصدرها.. تمليا ببرودته كأنه اكسير الحياة وبلسمها:

«تقدمت، تقول الفتاة، من النبع، ودسست يدي في مائه الصافي، ورحت أرمي الماء على وجهي ونحري. كان الماء باردا وكأنه خارج للتو من ثلاجة. وهو أمر عجيب في هذا اليوم من أيام الصيف الحارة» (18).

ونلفي الشخصية الثانية، مصطفى، تعلق على انبهار الفتاة الفرنسية ببرودة هذا الماء وعذوبته فتشرح لها سر هذا الجمال، وعلة تلك البرودة، فتقول:

- «نعم، ان الفلاحين عندنا يسمون ماء هذا النوع من المنابع «ماء حر». فهو عادة ينبع من سفح جبل، ويتدفق، كما ترين، من بين الصخور: ففي الصيف يجده الانسان مثلجا، اما في الشتاء، وخاصة وقت تساقط الثلوج، فإنه يكون دافئا... غرائب الطبيعة يا آنسة! ....» (19).

فلم نجد أي شخصية، ما عدا بعض شخصيات ابن هدوقة، (ولا سيما في قصة المسافر) من شخصيات المجموعات القصصية التي عرضنا لها، بله القصص الخمس التي تناولناها في هذا الفصل بالذات؛ تفرد المناظر الطبيعية الخلابة بهذه العناية الفائقة كشخصيات عثمان سعدي في هذه القصة.

ونلفي شخصية الفتاة بوجه خاص تهيم هياما عارما بجمال هذا الريف الساحر؛ فبعد ان كنا وجدناها تصف ينبوع الماء الزلال وتعجب به، نجدها الآن، في موقع آخر من هذا النص السردي، تصف ألوانا أخراة من مركبات هذا الجمال الطبيعي العبقري، ومنها الشمس والشفق والطير فتقول:

- «وعندما استيقظت، وجدت الشمس قد غربت ولم يبق من النهار إلا الهالة البرتقالية التي يرسمها الشفق على حافة الأفق الغربي. كانت الطيور تزقزق زقزقة العودة الى أوكارها وهي تنتقل بين أغصان يكاد يكون حفيفها لا يسمع بسبب توقف هبوب الرياح. فكأن الطبيعة كائن قد أجهده نصب النهار فتوقف ليستعيد أنفاسه، ثم يستأنف رحلته بالليل» (20).

وفي مواقع أخراة، من هذا النص السردي، نلاحظ رسما آخر للريف الجزائري حيث ان الفتاة، الشخصية الراوية، تتحدث هي أيضا عن نباح الكلاب؛ كما كنا لاحظنا ذلك في قصة «البيت الصغير»: «ووصلنا القرية قبل شروق الشمس. واستقبلتنا الكلاب بالنباح. وخرج من أول بيت صادفنا رجل كهل راح يقذف الكلاب بالحجارة صارخا فيها بلهجة حادة فتراجعت، وبقيت ترقب من بعيد دون أن تتوقف عن النباح...» (21).

فالوصف هنا دقيق وصادق ينمّ عن تجربة ريفية كاملة. فالنص لم يومىء الى نباح الكلاب عرضا، وانما ركز عليه الضياء فإذا هو يشمل الكلاب في أول عهدها بوصول الضيوف (المجاهدين)، ثم تدخل صاحب الدار لينهرها، ثم محاولتها الانصياع لأمره دون أن يكون ذلك انصياعا كاملا؛ والآية على ذلك انها انتحت ناحية من بعض السياج الذي يحدودق بالدار، ثم استأنفت نباحها المتقطع. وهي سيرة نلحظها على الكلاب الريفية في مثل هذه المواقف.

والحق ان نص هذه القصة، وكل النصوص السردية التي تضمنتها مجموعة «تحت الجسر المعلق»، والتي تعالج قضية تنتسج أحداثها في الريف الجزائري، يصور بعض هذه البيئة الزراعية تصويرا شاعريا؛ تصوير من يحب هذا الريف ويحن الى العودة إليه؛ تصوير اذن من قضى فيه عهد الصبا ثم حالت الأزمنة والأمكنة والظروف من العيش في كنف طبيعته البريئة العذراء. فالنص هنا شديد التركيز على مناظر الطبيعة من ماء وهواء وجبال وصخور ووديان وهلم جرا من هذه الآفاق والمظاهر والمناظر والأشكال التي يتألف منها الريف بوجه عام، والريف الجزائري، الذي نحن بصدد الحديث عنه في هذا المضمون الوطني، بوجه خاص.

ومن هذا المنظور يمكن أن نقرر بأن الريف الجزائري هنا وصف لذاته، ولم يكن وصفه توظيفا فنيا لغاية أخراة. ولكن غاية هذا الوصف قد تكون، مع ذلك، غاية وطنية، وهي ضرب من الدعاية الطيبة لهذه الأرض التي يقاتل الثوار الجزائريون من أجل تحريرها. فكأنها ليست أرضا عادية، بل هي تتميز، وهي تتميز بالفعل والحق، بالجمال الطبيعي العبقري؛ مما يجعل الدفاع أكثر ضرورة، وادعى الى التضحية، وأولى بالنضال والمقاومة. فوصف البيئة الريفية يقترن حتما ببعض هذه الغايات التي أومأنا الى بعضها. فمن خلال النص السردي نلاحظ ازدواجية الهدف؛ فمن وجهة نلفيه يدعو دعاية حسنة الى الوطن من خلال وصف محاسنه، ورسم مناظره، والاعجاب بمشاهده؛ ومن وجهة أخراة نلفيه يصور ملامح من سيرة الثورة الجزائرية ممثلة في جيش التحرير الوطني واخلاقيته؛ أخلاقية وصلت حد القدسية والطهر. واذن فهناك ازدواجية في الهدف، وهذه الازدواجية تفضي بالضرورة الى ازدواجية أخراة تتمثل في الأرض التي هي هذا الرجل الذي يقوم في بعض أقصى الغرب الجزائري. وواضح أن هذا الرجل ان هو إلا نافذة ضيقة تشرف على عالم شاسع، واسع، عظيم، هو وطن الجزائر في سعته، وتنوع مناظره، وشساعة أطرافه، وروعة طبيعته. كما يتمثل الوجه الآخر من هذه الازدواجية في أفراد من جيش التحرير الوطني، وفئة قليلة من الفلاحين. والحق أن هؤلاء الأفراد القلة لم يذكروا في هذا النص السردي إلا على أنهم النموذج لكرم الشعب الجزائري ودماثة أخلاقه، وسماحة معاملته، وشهامة مواقفه. فالمجاهدون هنا، ومعهم الفلاحون ونساؤهم لم يذكروا لذاتهم، وانما ذكروا من أجل ما قررنا. فكل فئة ترمز لقيمة حضارية ووطنية وأخلاقية. فهم شخصيات تمثل شعبا، كما كانت هذه الناحية من الأرض تمثل طبيعة الوطن بأسره، أو الجزء الشمالي كله منه، على الأقل.

ولعل الغاية الكبرى من وراء تطريس هذا النص هي ان الفتاة الفرنسية كان لها موقف متردد من جيش التحرير والشعب الجزائري، وكانت ترتاب فيما كان المعمرون وذوو الضغائن والأحقاد على الشعب الجزائري يزعمونه عن سلوك جيش التحرير؛ فأيقنت بعد ان عايشت هذا الجيش الثوري زمنا، بأن ما كان أولئك المعمرون يرددونه في مآقطهم لم يك إلا مجرد باطل وبهتان. ويعني ذلك أن الشعب الجزائري له أخلاقيات، ونظام، وحضارة. واذا كان كذلك فهو، حتما، شعب ينتزع أهليته للحياة والحرية والسيادة والمجد.

احـــــالات

(1) الأشعة السبعة، 9.
(2) م. س.، ص: 12 ـ 13.
(3) م. س.، ص: 13.
(4) م. س.، ص: 9.
(5) م. س.
(6) م. س.، ص: 12.
(7) عبد الله ركيبي، الصداع، (مقدمة)، ص: 7 ـ 8.
(8) منور، م. م. س.، ص: 47.
(9) م. س.، ص: 45.
(10) م. س.، ص: 47.
(11) م. س.
(12) القرآن الكريم، سورة النور، الآية 35.
(13) تحت الجسر المعلق، ص: 123.
(14) م. س.
(15) م. س.، ص: 122.
(16) م. س.، ص: 128 ـ 129.
(17) م. س.، ص: 129.
(18) م. س.، ص: 130.
(19) م. س.
(20) م. س. 131.
(21) م. س.، ص: 132.

القسم الثاني

الشخصية وحيّزهـا

الفصل الأول

الشخصية في القصة الجزائرية المعاصرة

الشخصية: هذا العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول؛ فالشخصية هي مصدر افراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما؛ فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث؛ وهي التي، في الوقت ذاته، تتعرض لافراز هذا الشر أو ذلك الخير، وهي بهذا المفهوم وظيفة أو موضوع. ثم انها هي التي تسرد لغيرها، أو يقع عليها سرد غيرها. وهي بهذا المفهوم أداة وصف، أي أداة للسرد والعرض. وببعض ذلك تتشكّل ثلاثة مستويات حولها، وقل انها هي التي تشكّل هذه المستويات وتخضعها لأهدافها وأهوائها تبعا للخيط الخلفي، غير المرئي والذي يسيّرها ويتحكّم فيها، والذي يكون وراءه شخص نطلق عليه المؤلف.

والحق أن هذه المستويات الثلاثة تراها شديدة الترابط فيما بينها؛ اذ تشكّل لحمة منسجمة متدرجة من مستوى الى مستوى: فالوظيفة لا تكون ذات معنى إلا إذا تبوأت مكانها في السلوك العامّ (الحركة والفعل) للشخصية؛ كما ان هذا الفعل في حد ذاته انما يستمد معناه آخر الأمر من الحدث المسرود، ويذوب في نص يكون له من الصفات الخصوصية ما يجعله منطبعا بطابع فني متفرد (1).

واذا كان المؤلف شخصا تاريخيا فيزيقيا: شخصا من لحم ودم وعواطف وعقل يفكر به؛ فإن الشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لوظيفة هو مشرئب الى

رسمها؛ فهي اذن شخصية ألسنية قبل كل شيء، بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه، اذ لا تغدو أن تكون كائنا من ورق (2).

واذا كان كثير من القراء يحسبون الشخصية، الكائن فعلا وحقا من الورق، هي شخصا فيزيقيا، أي كائنا انسانيا ذا وجود تاريخي، فلما يحمل النص القصصي في مألوف العادة من دلالات توهم ببعض ذلك (3). وقد كانت النقاد قديما تحسب هذا الحساب، وتتوهم أن الشخصيات الروائية والقصصية كائنات حية يجب أن تعامل على أساس هذه الصفة؛ حتى ان بعضهم تساءل في سذاجة بادية: «ماذا كان يصنع هامليت أثناء سنوات دراسته؟» (4).

ولعل هذا المنطلق المخطىء في تمثل الشخصية الورقية هو الذي أفضى بالروائيين والقصاصين التقليديين في القرون الأخيرة، بل الى ما قبيل الحرب العالمية الثانية، الى منح هذا الكائن الورقي الممتاز عناية لا تفوقها إلا عناية النقاد أنفسهم بهم حين يتحدثون عن آثارهم. اما النقاد التقليديون فكانوا يفصلون الحديث، ويطيلون الوقوف أمام المؤلف مطبقين عليه نظرية تين الثلاثية، مهملين الحديث عن النص الذي كان يجب أن يكون هو موضوع عنايتهم، ومحور نشاطهم، ومركز اجتهادهم. وذلك شأن من النقد مضى مع الزمن، وأمسى في حكم معالم التاريخ المنقرض. واما المؤلفون، وأقصد هنا الى المبدعين في جنسي الرواية والقصة بوجه خاص، فقد كانوا يستنزفون نشاطهم الذهني، وينهكون خيالهم حتى يعنتوه في رسم الشخصية الى أن تبدو للقارىء شخصا ذا صفات تاريخية. ومثل هذا السلوك الفني الذي كأنه كان يقوم على مخادعة القارىء والواقع جميعا، أفضى الى غلواء الشخصية الورقية واستئثارها بمعظم عناصر العمل القصصي، أو الروائي. وذلك أيضا شأن من الحكي مضى مع الزمن، أو يجب أن يكون قد مضى لشأنه إلا لدى بعض من فاتهم الركب الخابط، وجاوزهم موكب التطور الزاحف، وكفروا بقانون النشوء والتطور والارتقاء؛ فأمسوا يحنون في ابداعهم الى أمس الدابر، ويتعلقون بخيوط عهد لن يؤوب الى المثول أبدا.

وان البراعة، والحق أقول، كل البراعة كانت تتمثل في أعمال القاصين والروائيين، التقليديين بحكم الموقف، في رسم شخصياتهم. فقد كانوا يعنتون أقلامهم ويقسون في انهاكها من أجل اثبات الشبه الكامل بين الشخصية الورقية (التي قد يطلق عليها بعض الناس «الشخصية الفنية») والشخص الفيزيقي ذي الوجود التاريخي. وقد كان ذلك يتمثل في الحركة غير العادية التي تقوم بها

الشخصية داخل العمل الأدبي، والكيفية التي تسرح بها شعرها، أو الحركة التي تسوّي بها ثني سروالها، أو ربطة عنقها، أو اشعال لفافتها، أو الكيفية التي تطلب بها كوبا من الشاي، أو فنجانا من القهوة. . . كما كانت براعتهم كلها تتمثل في صياغة العبارات التي تتحدث بها هذه الشخصية، أو العواطف التي تلتعج في صدرها، والأفكار التي تدور في خلدها؛ مما كان يجعل القارىء في كل الأطوار يتخذ انطباعا لذيذا عن مثل هذه الشخصية (أو الشخصيات) فيعرف من شأنها ما استطاع، ويلاحظ من أمرها ما شاء. فالكتاب التقليديون، بهذا السلوك، كانـوا يضعون قراءهم موضع الثقة المشوبة بالخديعة، جاعلين اياهم يعتقدون انهم في مساكنهم بين الأشياء الأكثر ألفة ورتابة. فلا غريب يلاحظونه، كل شيء مألوف وعاديّ. ولا عناء يتجشمونه، كل شيء هيّن يسير (5).

فكأنّ عنـاية المبدعين، في جنسي القصة والرواية، كان قصاراهم رسم الشخصية الـورقية وجعلهـا في مستـوى الشخص، الكـائن الحيّ؛ لا العناية بالنسيج اللغوي، وافساح المجال للتعامل الخيالي الرحيب عبر الاغتراف، الى أقصى حد ممكن، من عطاء اللغة وهو ثرثار، وتوليداتها وهي شديدة التشجّر، وسخـائهـا وهـو بدون حدود. فكـل الجهـد، في أعمال القصاصين والروائيين التقليديين كان ينصبّ اذن على التعـامل مع الشخصية الورقية، على حين أن السلوك الحديث في تطريس جنسي القصة والرواية يشرئبّ الى الاساءة قصدا الى هذه الشخصية الورقية والحد من غلوائها، والتهوين من سلطانها، مقابل التعامل المتفتح مع اللغة ذات العطاء السخيّ. فهي الأداة المعطاء التي تتيح للعمل الأدبي أن يقوم. فهي اذن وحدها الجديرة بالاعتبار. وهي وحدها الحقيقة الأدبية في أي ابداع، وعبثا يحاول محاول أن يخادعنا بأن خارج اطار هذه اللغة يوجد شيء، أو قيمـة، أو حقيقة. فاللغة الأدبية المعطاء هي الحقيقة والقيمة والجمال والخيال. وهذا لدينا ما أطلق عليه الدكتور عبد العزيز المقالح، لدى كتابته عن دراستنا التي أطلقنـا عليهـا «النص الأدبي من أين والى أين؟»، مذهب «العـطائية» (6). فالعطائية لدينا بعض هذا.

ذلك بأنك اذا تناولت نصا تدرسه، فإنك كلما تعمقته، ازداد عطاؤه لك، وسخـاؤه عليك بما لم يكن يخطر لك على خلد: من الأفكـار والقيم والعناصر والمظاهر والظواهر والمناظر والألوان والخطوط والعلاقات والمواصفات والملابسات والأزمنة والأمكنة والحيزات ما لا نهاية له ولا حصر، عبر البنى اللغوية: الدّاخلي

منها والخارجي، والسطحي منها والعمقي، والمفرد منها والمركب. . . ثم انك اذا تناولت فكرة ما، في اطار الابداع القصصي أو الروائي، وهيأت نفسك للكتابة، وحملت الخيال على التحليق في العوالم المفتوحة له؛ فإنك تدخل مجال هذا الجنس أو ذاك خاوي الـوفاض، فارغ الجراب، إلا من قلم تمتشقه، ونفس تحملها، وجملة أولى تطرسها. . . حتى اذا وقعت لك هذه الجملة، وهي واقعة، أفرزت أختها؛ ثم أفرزت هذه الأخت بنتا، ثم أفرزت هذه البنت بنتا أخراة، أو بنات أخريات. . فكأنّ عملية الكتابة الابداعية تشبه، نظريا، سيرة الذرة المنشطرة الى ما لا نهاية من الجزيآت، ولكن بمفهوم قد يكون معكوسا. ذلك بأن الذرة كل ينتهي الى جزيآت، واللغة جزئية تنتهي الى كليات من البناء اللغوي الذي لا يجوز أن تكون له نهاية إلا بنهاية توقف الكاتب عن الكتابة والتفكير والتعامل اللغوي. فكأن اللغة بحر لا ساحل له، وأنت في حل من أن تغترف منه متى تشاء، دون أن ينقص شيئا، بل كأنه لا يزداد إلا عمقا وسعة وتضخما. فهذا البحر اللغوي الذي كان يغترف منه أبو عثمان، والمتنبي، هو الذي كان يغترف منه شوقي وطه حسين والابراهيمي، وهو الذي يغترف منه المقالح والبردوني ونزار قباني وحنا مينه والبياتي ووطـار وابن هدوقـة. . وهـو نفسه الذي سيغترف منه آخرون الى أبد الآبـدين. فالمـادة اللغـوية هي هي تقريبا، فكأنها الماء الذي كان يشرب منه الأجداد ولا نبرح نرتوي نحن منه؛ وانما البناء اللغوي هو الذي يختلف من مبدع الى آخر. وهذا البناء اللغوي هو العطاء الذي تفرزه الجزئية اللغوية الأولى التي تتوالد وتتشجّر وتتفوّج الى جزئيات لغوية أخراة هي التي تتشكّل منها الكليات أو الجمـل أو الوحدات الألسنية التي تحتمل أفكار الشخصية فتصبح هيكلا قائم البنيان، ثابت الأركان. . .

فالأمر اذن في مذهبنا يقوم كله، في أي ابداع يشرئب الى الاتسام بالمعاصرة أو الحداثة حقا، على التعامل مع اللغة، على ما تعطي الجزئية اللغوية وتسخو به من توالـد متسلسـل في حلقـة تنقطع وكأنها مستمرة، وتستمر وكأنها منقطعة، والتعـويل على عطائهـا الثـرثار، وسخائها المغرار، وتماثلها المتجدد، وتواجدها المستمر. . فهو اذن عطاء في الحالين: لدى ارادة تشريح نص أدبي لاستعطائه، ثم لدى ابداع نص أدبي لانشائه. . .

وعلى أننا لسنا هنا بصدد الحديث عن هذه الشخصية من حيث هي ثابتة أو نامية، أو من حيث هي أساسية أو ثانوية، أو خاملة بالمرة؛ كما أننا لا نريد أن

نتحدث عنها من حيث هي مسطحة ومكثفة. كما أننا لا نريد، أثناء ذلك، أن نفصل القول حول هذه الشخصية في العالم الابداعي التقليدي (ونحن لم نفصل في الحقيقة، فيما جئناه في هذه العجالة، الحديث تفصيلا يسمح برسم المعالم، وتوضيح المجاهل)، كما لا نريد أن نقول شيئا عن الشخصية في العالم الابداعي الجديد (فإنّا لو جئنا ذلك لخشينا أن يستحيل أمر هذه الدراسة، من دراسة الشخصية في القصة الجزائرية المعاصرة الى دراسة حول الشخصية الورقية من حيث هي: فنيّا وتقنيا معا، ولعل ذلك سيحين حينه)؛ وانما نريد أن نسلط ضياء ما، على بعض الأعمال القصصية لخمسة من الكتاب الجزائريين المعاصرين نتناول من خلالها الشخصيات، وسلوكها فيها.

والشخصية الورقية، كما أسلفنا القول منذ قليل، انما هي أداة من أدوات الأداء القصصي يصطنعها القاص لبناء عمله الفني، كما يصطنع اللغة والزمان والحيز وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتضافر مجتمعة لتشكل لحمة فنية واحدة هي الابداع الفني، أو الأدب. ولكن شأن الشخصية في رأينا عظيم، بالمفهوم التقليدي بطبيعة الحال، في العمل القصصي؛ اذ أن العناصر الأخراة تكون بالضرورة مرتبطة بها متفاعلة معها، متأثرة بسلوكها، أو مؤثرة فيها. . ولكن صلتها تظل في كل الأحوال بها شديدة.

كل ذلك، ونحن كما أسلفنا هنا، انما نجاري أمر هذه الشخصية، بل الشخصيات المختلفة، مجاراة تقليدية خالصة حتى تتلاءم دراستنا هذه مع وضعها التقليدي الذي هو كذلك في جميع الأعمال القصصية التي نعرض لها في هذا الفصل. فالنص الذي هو نسيج العالم اللغوي المركب من الجزيآت اللغوية التي لا حدود لها، يبدو ـ هذا النص ـ في معظم ما عرضنا له في هذه المجموعات السبع ثانوي الشأن، وانما العناية كلها كانت مصبوبة على رسم الشخصية وحبك بنائها، والأزر من سلطانها، والتمكين لغلوائها في بسط النفوذ، من «هلال»، الى «جانيت»، الى «اجازة بين الثوار». فقد كانت غاية هؤلاء الكتاب الخمسة (وهم منور، والفاسي، وابن هدوقة، والسائح، وعثمان سعدى، على دأب الكتاب التقليديين، بأن ما يطرسون كأنه فعلا وقع، وواقعيّ؛ وان الشخصيات التي تتحرك انما هي كائنات حية، ترزق وتحيا، وتفكر وتعي؛ وانها لم تك قط كائنات ورقية لا وجود لها خارج الورق، وهو ما تفرضه طبيعة الابداع الذي هو افراز الخيال الخالص، لاثمار التاريخ الواقع. والواقع لا يكون واقعا، في عمل قصصي

ما، إلا من حيث ادنـاؤه من صورة الحياة دون أن يكـون بالضرورة هو الحياة نفسها؛ وإلا أصبح كالتصوير الفوتوغرافي باهتا رتيب الشكل. فالصورة الأدبية يجب أن تكون أبدا أرقى من الحياة، كاللوحة الزيتية التي ترسم فيها مناظر أو شخصيات أو مواقف؛ ولكن أبدا في صورة أروع أو أقسى أو أسمى من الواقع القاصر الجافّ. وهذا هو مفهوم الفن أو ماهيته. أي من أجل ان هذه العملية الابداعية تكون بالضرورة أرقى من الواقع الفجّ، سميت فنّا، والا فقد كان يجب أن نطلق عليها تصويرا فوتوغرافيا، أو تقليدا بليدا للواقع، أو أي شيء آخر يؤدي هذا المدلول. وعلى اننا لا نريد، ولا نريد ان يحسب ذلك حاسب، بل اننا لا نريد أن يريد ذلك مريد أيضا، الى ان رسالة الأدب رسالة جمالية مثالية، قصاراها رسم المناظر، بأجمل مما هي عليه ثم لا شيء بعد ذلك؛ فذلك مذهب من الرأي لا يقول به اليوم إلا مجنون أو شبهه، وانما نريد، ونريد أن يريد ذلك المريدون أيضا، الى أن الأدب يرسم الواقع الانساني، أو الاجتماعي، في صورة يجب أن تكون أرقى وأسمى من هذا الواقع، ليصدق عليه هذا الاطلاق. فإن كان الواقع قاسيا فالصـورة الأدبية يجب أن تكـون أقسى، وان كان الواقع جميلا فالصورة الأدبية يجب أن تكون أجمل، وهلم جرا. اما ان نعمد الى واقع المجتمع فننقله بسذاجة ورتابة وقصور، الى المتلقّي؛ فإن هذا المتلقّي يوشك أن لا يتطلع الى شيء يعرفه، ربما أكثر من الباثّ نفسه؛ وانما يتطلع، بالضرورة والافتراض معا، الى رؤية شيء لا يعرفه، ومع ذلك له صلة شديدة بما يعرفه. أيَ أنه يتطلع الى رؤية ما يعرفه في واقعه المعاش، أو واقعه المتخيل أيضا، مقدما في نسيج فني مثير يجعله شديد الالتذاذ به، عظيم المتاع بجماله. وهنا تكمن الصعوبة في التوفيق بين نقـل الـواقع، من عالم هذا الواقع الجافّ، الفجّ، الضيق، القاصر، الى عالم الابداع،، المستوحى من هذا الواقع، النديّ الرحيب، الخصيب، العجيب، البديع، الجميل، المؤثر: أي المبكي والمضحك، والمسلي والممتع في ابان واحد. واذا كان من حق الواقع على القاص خاصة، والفنان من حيث هو عامة ان يتحدثا عنه وينقلاه؛ فإن من حق الابداع الخلاق على القاص والفنان أن يتمثلاه بعبقرية في عملية النقـل عبر سلسلة من الشفـرات المعـروفة لدى المتلقي، وهي اللغة والـذوق والثقـافة في قراءة الأدب، والثقافة والذوق والذكاء في قراءة اللوحات الزيتية وسائر الأجناس الفنية التي لا تتخذ لغة الكلام شفرة لها.

ومهما تكن درجة السمو في سلوك شخصيات هذه المجموعات السبع، فإن كتابها اتفقوا في محاور على رسم شخصيات نموذجية يمكن نقلها من عمل الى

عمل، دون أن يختلّ العمل القصصي كثيرا. فشخصية المعلم في «الأضواء والفئران» لمصطفى الفاسي، يمكن تحويلها الى قصة «تحت السقف» للحبيب السائح دون أن تلمّ على هاتين القصتين كارثة أدبية في بنائهما. ذلك بأن سلوك هاتين الشخصيتين متشابه الى حد بعيد، ومنته الى غاية واحدة، هي الطريق المسدود، ومنطلق من بداية واحدة هي مأساة انعدام المسكن اللائق، أو المسكن بالمرة.

كما يجوز وضع شخصيتي الفلاحين في قصة «الرجل والمزرعة» لعبد الحميد بن هدوقة، وقصة «السنابل» للحبيب السائح في كفة واحدة. فكلا الفلاحين يعاني المذلة والاضطهاد والاستغلال: أحدهما من اقطاع جزائري، وأحدهما الآخر من اقطاعي أجنبي. بل يجوز أن نضيف الى هاتين الشخصيتين اللتين تؤلفان نموذجا واحدا للشخصية: شخصية الفلاح الجزائري المغلوب على أمره، شخصية قصة «قبلبان من شعير» لأحمد منور. فهذا الفلاح هو أيضا يعاني ما يعاني من الهوان والاضطهاد والاذلال، وينتهي أمره الى شبه ثورة ولكنها تنتهي باخناق صوته. واذا كانت النهايات لدى هذه الشخصيات مختلفة نسبيا، فإن الوظيفة واحدة في القصص الثلاث؛ فكل من هذه الشخصيات يتعرض للاستغلال المفرط، والظلم المنكر؛ مما يجعل شخصية «الرجل المزرعة» تثور في هدوء محاولة الفرار بعيدا عن ذلك الجحيم الذي كان المعمر الأوروبي ليونارد صابا اياه على الاجراء الجزائريين؛ وشخصية «قلبتان من شعير» تثور هي أيضا في عنف، ولكنها تقع هي أيضا في قضية كيد المستعمرين. ولعل الشخصية الوحيدة التي لا تصنع شيئا هي شخصية الفلاح في «السنابل» حيث تستسلم لقدرها بحزن، وتنتهي الى حتفها بيأس ومرض. فالموضوع اذن واحد في القصص الثلاث، والشخصيات اذن فيهن شخصية واحدة، متنقلة أو قابلة للتحويل اذا صحّ مثل هذا الاطلاق، والتناول أيضا متقارب بين القصاصين الثلاثة.

ويتجلى بعض ذلك في قصتي «المجنونة» لأحمد منور، و«عزيزة» لابن هدوقة. ففي المجنونة نلفي الفتاة هي التي تحب الفتى الذي أتيح له ان يتعلم خارج الوطن، أو خارج القرية التي كان فيها أول أمره على الأقل، ثم تزوج امرأة أخرى دون أن يفكر في فتاته القروية الأولى. وما هو إلا أن يعود الرجل بعد غياب طويل ليستكشف من جديد فتاته التي كانت لا تبرح تنتظره، وبعد لقاءات بين الحبيبين تنتحر الفتاة يأسا من حبها الذي لم يمنحها إلا الشقاء والحرمان والعذاب. وبعض ذلك ما يأتيه الفتى في قصة «عزيزة»؛ فبعد تواصل وتلاق،

وبعد تبادل الهوى وتهادي الأشواق؛ ينشأ ما يحول دون زواجهما، فيمسي الفتى طريح الفراش، ويستسلم هو أيضا، كالمجنونة، في قصة «المجنونة»، ليأسه الشديد، ويمسي هو أيضا مجنونا فيقضي نحبه. واذا كان الفتى لم ينتحر في «عزيزة» بالمفهوم المادي للانتحار، فإنه، في حقيقة الأمر، جاء بالمفهوم المعنوي له. فالأمر هنا يتعلق بموقف واحد، ونموذج من الشخصية واحد. وقد تكرر هذا الموقف، وهذا النموذج من الشخصية الورقية، في قصتين اثنتين لكاتبين اثنين.

بل اننا لنلفي الكاتب الواحد يتخذ نموذجا معينا من الشخصية يتناوله أكثر من مرة واحدة كما نلاحظ ذلك لدى ابن هدوقة حين يتحدث عن قضية الهجرة في «ثمن المهر»، و«الرسالة». ففي كلتا القصتين يتعلق الأمر بفتاة تختطب ولا تبلغ غايتها من الزواج. اذ في الحالين الاثنتين نجد شخصية الخطب (بكسر الخاء) تغادر أرض الوطن ولا تعود: احداهما تموت متأثرة بالرطوبة والمرض والنصب والكدح الشاق، والثانية تتزوج بأجنبية ولا تعود. فاحداهما تموت موتة طبيعية، بانتهاء حياتها المادية. واحداهما الأخرى تموت موتة معنوية حيث تقطع كل صلة بالوطن وذويه، ولاسيما بالنسبة الى الفتاة التي كانت تنتظر العودة التي بالقياس إليها لا تعني شيئا غير الاقتران والسعادة الزوجية... فالأرضية اذن والطبيعة والاصباغ والأدوات والمناظر والوقائع كلها متشابهة تشابها يكاد يكون تاما مما يجعل من العملين الأدبيين، هنا، عملا واحدا؛ ومن الشخصيتين الاثنتين نموذجا واحدا متكررا ليس غيرا.

وبعض ذلك ما نلاحظه لدى الحبيب السائح الذي نلفيه يكرر نفسه مرارا في مجموعتيه «القرار» و«الصعود نحو الأسفل». حتى انه يجوز للمرء أن يحوّل الشخصية من قصة الى قصة أخرى دون أن يختلّ بناؤها فتيلا، أو يلمّ عليها من ملمّات الدهر ما يقلقها شيئا. فكأنه نموذج واحد للشخصية ينقل من قصة الى أخرى حيث لاحظنا أن الشخصية الشريرة يتمحور حولها الحدث عبر أعمال مختلفة، وهي شخصية المدير العام لشركة وطنية ومغامرة غرامية أو جنسية مبتذلة تقع له مع أمينة سره. وهذا الديدن نلفيه يتكرر في الأعمال القصصية التالية:

- شجرة العليق؛
- ناس في الميناء؛
- حفل رسمي؛

ـ القرار؛

ـ عرائس الكاركوز؛

ـ تصفية.

ففي كل هذه القصص نلاحظ نموذجا واحدا من الشخصية الشريرة المتسلطة، والشخصية الواقع عليها هذا التسلط الظالم. ففي كل حال نجد مديرا عاما لشركة وطنية غنية، كما أسلفنا القول؛ وفي كل حال يتعرض عامل من المكتب النقابي لشر هذا المدير المتسلط وحقده، لمجرد أن مثل هذا العامل المستنير انما كانت غايته الدفاع عن المظلومين والمهضومي الحقوق من العمال الكادحين. فهي صورة واحدة، لعمري، تتكرر للشخصية بوجهيها: الشرير والطيب. فالشر أبدا مصدره مدير متعفن، على ما يتمتع به من امتيازات اجتماعية خرافية، مستهتر بالقيم؛ أما الخير فمصدره أيضا أبدا عامل طيب. ويتصارع الخير والشر، وينتهي هذا الصراع، في معظم هذه القصص التي ذكرنا هنا، في الغالب بطرد العامل، ولو مؤقتا؛ قبل أن يثأر العمال له، نفترض ذلك افتراضا، فيتضامنوا معه، كما يثوب الى الرشد، ويؤوب الى طريق الحق والعدل.

ونجد الشخصية تلتقي في جملة من الخصائص والصفات والتصرفات، ولا سيما في تعرضها للظلم، واعلانها الثورة على الهوان، ووقوعها في المعاناة من الاضطهاد، وصراعها من أجل الافلات من قبضة الفقر المدقع، وتطلعها، في كل الأحوال والظروف اما الى عيش أمثل، واما الى رفض الواقع القاسي ـ لدى الحبيب السائح، واحمد منور، ومصطفى الفاسي. ويمكن عد هذه الشخصية نموذجية لدى هؤلاء الثلاثة، وهي في معظم أطوارها وصفاتها: اما عامل، أو فلاح، أو سقاء، أو موظف صغير. وفي كل أطوارها تتعرض، كما أسلفنا القول، للظلم المبرح، والشقاء الممض. ولا يلتقي ابن هدوقة مع هؤلاء الثلاثة إلا في أعمال قليلة كـ «الرجل المزرعة»، و«ثمن المهر». كما لا يلتقي هؤلاء إلا قليلا معه في كـ «المجنونة» لمنور التي تشبه «عزيزة» كما سبق الايماء الى ذلك في بعض هذا الفصل.

على حين أن ابن هدوقة ينفرد برسم شخصياته، جانحا في كثير من الأطوار الى العمق الفلسفي، والنزعة الانسانية الشاملة كما نلاحظ ذلك في «الانسان»، و«الفراغ»، و«الوصية»، و«دمعة قديمة»... بينما نجد عثمان سعدي يحصر

شخصياتـه كلهـا في بوتقة واحدة، هي الوطنية والنضال. فكل شخصياته من الفدائيين والمجاهدين والمناضلين. وهو يلتقي، من هذا المنحنى، مع ابن هدوقة في «المسافر»، و«يد الانسان»، و«ابن الصحراء». كما يلتقي معه باعتبار آخر، في القصص التي كتبها عن معاناة الشعب التونسي في مجازر بنزرت. كما يلتقي مع السائح في «البيت الصغير»، ومع منور في «اجتياز خط موريس»، ومن بعض الوجوه في «عودة الأم» التي تضارع، كما لاحظنا بعض ذلك في الفصل الذي كنا وقفناه على المضمون الوطني، «الأشعة السبعة» لابن هدوقة، وهي القصة التي تشبه، من بعض الوجوه أيضا، «مصير سفينة قديمة» لمصطفى الفاسي.

وانـطلاقـا من هذه الاستنتـاجـات، نستخلص بأن عنـاصر الالتقاء في الشخصية بين القصاصين الجزائريين (عبر هذه المجموعات السبع على الأقلّ) أكثر من عناصر الاختلاف. وان الائتلاف يشتد بين الثلاثة (منور، والفاسي، والسائح)، أكثر مما يشتد بين الاثنين (ابن هدوقة، وسعدي). وبقدر ما يقترب أولاء الثلاثة من بعضهم بعضا، نجدهم يبتعدون عن ذينك الاثنين. ولكن خيطا ممتدا يظل رابطا بينهم جميعا هو الصراع من أجل العيش الكريم، والنضال من أجل أن ينتصر الحق على الباطل، والاحساس الحاد بمشاكل الحياة في شقائها وسعادتها، والوعي بالوجود في طوري ضرائه وسرائه.

وعلينا الآن، مع ذلك، ان لا نجتزىء بهذه الاستنتاجات العامة حول رسم الشخصية لدى القصـاصـين الجـزائريين الخمسة، بل علينا أن نتوقف، ببعض التفصيل، لدى عمل قصصي لكل واحد منهم، فنرصد فيه كيفية الرسم لهذه الشخصية وبنائها الفني.

أولا: سلوك الشخصية في قصة «هلال» لمنور:

وان هلال منور لشخصية نصف عمياء لا تكاد تبصر إلا بعين واحدة. ومهنتها سقي الماء للجيران الفقراء بدارهم معدودات. وقد ظلت هذه الشخصية الشقية تسقي الماء من العين لبعض أهل القرية، أو أهل الحي الداني من مسكنها خمسة عشر عاما بدون انقطاع. وقد ظل الهاجس الأول الذي يقارف شخصية هلال ولا يفـارقهـا هو الزواج: هل تتزوج؟ هل تستطيع ذلك؟ كيف تستطيع والفقر يطحنها طحنا، والبؤس يلحوها لحوا؟ وان استطاعت ماليا، فأصبح لها من

القدرة والسعة ما يتيح لها النفقة على طقوس الزواج بتقتير أو سخاء، فمن هي، في هذا الطور، الفتاة التي تتقبل الاقتران بفتى أعور؟ فمن هي اذن تلك التي ترتضيه لها بعلا؟ ثم أين يقطن بصاحبته هذه ان ظفر بها؟ أفي دار أبيه، بل في دار امرأة أبيه التي لا تكنّ له ودا، ولا تضمر له حنانا؟ ان امرأة أبيه لن يرضيها أن تراه سعيدا في عش الزوجية، وهي لن يعجزها، في الابان ذاته، أن تدمر سعادته تدميرا قاسيا.

ولكن على الرغم من كل الخطوب المدلهمة، والصروف الضارية، استطاعت شخصية هلال، آخر المطاف، أن تلين في قلب الأب وامرأته الشريرة، فتقترن بفتاة عرجاء، تضع جارية تصبح مرتعا لسعادة الأبوين في بيت شديد الضيق. ولكن امرأة الأب الحاقدة، تدبر وبعلها المتخاذل لزوج هلال ما يدفعها الى مغادرة البيت وصبيتها. وهنا تتأزم شخصية هلال وتتصارع مع الشر، ولكن في الهواء! اذ أن ضعفها وضآلة حيلتها، يجعلانها تستسلم لليأس والهوان، وتنتهي حياتها باحتراف التسول والتشرد في بعض شوارع قسنطينة الشعبية.

ان شخصية هذا الفتى الفقير الذليل البئيس هي الشخصية الأولى في قصة «هلال»؛ ولكن هذه الوظيفة التي أوكل إليها هذا النص السردي ان كانت تستجيب لما أراد لها هو، فإنها لم تستطع أن تؤثر في أنفسنا ببؤسها والظلم الذي صبه الأبوان القاسيان عليها. ولعل ذلك يعود الى كونها، هي نفسها، مستسلمة، بحكم أصل تركيبها وتكوينها، الى ما قدّر لها، بدون مقاومة ولا محاولة للنجاة من موقفها الشقيّ. فقد كان يجوز لها أن تمضي في استقاء الماء للجيران، وتكدح وتكافح بإصرار، الى أن تحصل لها على غرفة ما، في منزل ما، في مستواها الاجتماعي، تكتريها الى حين.

ثم كيف تغادر الزوج البيت دون أن تحاول الصبر أكثر؟ فقد كان يجوز للزوجين الفقيرين التعاون بالقيام بعمل ما، من الأعمال التي تتناسب معهما، من أجل التخلص من هذا الشر الجاثم عليهما. فما دام النص يثبت بأن زوج هلال كانت نشيطة، جادة في شؤون المنزل؛ فماذا كان يحظرها من القيام ببعض ذلك لدى أسرة من هذه الأسر الموسرة والتي لا تبرح تنشد هذا الصنف من الناس للعمل داخل مغانيها دون العثور عليه. . . ؟ ان عاهة العرج، كما يفهم من هذا النص السردي، ان كانت أفضت الى اساءة ما لهيئة جمالها، فإنها ما كان لها لتمنعها من العمل والكد في البيت؛ فماذا كان يمنعها من المضي في بعض ذلك

لتظاهر بعلها الشقي، فيتخلصا من جحيم حقد امرأة الأب بحصولهما على غرفة ملائمة لحالهما الرثة..؟

وهذه الشخصية بحكم السلوك المستسلم لا يمكن إلا أن تصنّف في جنس الشخصيات الثابتة؛ ابتدأت سلوكها ذليلة مستسلمة، وأنهته ذليلة مستسلمة، في اتجاه واحد: هو الاستسلام للقضاء والقدر، بل الاستسلام لارادة الأب المتنكر لأبوته، وبعلته المتغطرسة عليه، الظالمة له. لقد سلكت هذه الشخصية خطا مستقيما لا ينكسر ولا يميل، بل كانت تمضي الى نهايتها المقدرة لها بشيء كثير من السرعة والرضاء، أي بالتسلح بشيء ليس اسمه إلا الاستسلام نتيجة حتمية لليأس الضارب في أعماقها، بحكم تكوينها، كما أسلفنا القول. وهذه الشخصية بالاضافة الى ثبات سلوكها عبر خط مستقيم يبتدىء من أعلى وينتهي الى أسفل، في انحراف (حتى لا يكون خطا عموديا)، فإنها مسطحة؛ لأنها لم تستطع مفاجأتنا بأي حركة عنيفة في سلوكها المستسلم الرتيب. فقد كان يجوز، كما أسلفنا، أن تعمل أي شيء إلا أن تخضع لارادة امرأة الأب التي يصورها النص قوية الشخصية، واثقة في نفسها، حازمة في رأيها، ذات سلطان في البيت نافذ.

ان شخصية هلال لأبسط شخصية وأشدها سطحية يمكن أن توجد في عمل قصصي: فلا تناقض في سلوكها، ولا تبدل في ميولها، ولا شيء مما يجوز أن يعطي للحركة الدرامية تأزما حادا يعصف بالمتلقي ويجعله شديد الاقتناع والتأثر بما يتضمنه النص، متفاعلا معه، متأثرا به. ولم يكن منتظرا بعض ذلك طالما كانت شخصية هلال هي نفسها عاجزة عن مواكبة الحدث، منعدمة التأثير في اتجاه مساره.

طريقة عرض الحدث:

يصطنع النص في هذه القصة الطريقة البسيطة، التقليدية، في عرض الحدث حيث أنه يتحدث عن الشخصية وهو يستعمل ضمير الغائب. وهذه الطريقة بقدر ما تسمح بعرض الحدث بيسر وبساطة، فإنها تحرمه من الحيوية والانتقال الزمني. ان المتلقي يشعر بأن الحدث قد وقع وانتهى أمره، وان المؤلف أو الراوي هو صاحب السلطان والأمر فيه: متحكما ومهيمنا. ان استخدام ضمير الغائب في رأينا يغلق على الشخصية أبوابا كان يجب أن لا تغلق في وجهها. بل ان هذا الاستخدام قد يكون ضربا من السلب الطبيعي لحرية سلوك الشخصية عبر مجاهل النص. فالراوي هنا هو البطل الأكبر، لأنه يوهمنا بأنه يعرف كل شيء

عن الشخصية، وانه هو الذي يديرها باحكام، وانها هي لا تعدو أن تكون دمية متحركة تخضع لسلطانه الصارم. ولعل ذلك هو الذي أفقد شخصية هلال كثيرا من الحركة النشيطة التي كان منتظرا منه أن ينهض بها عبر النص السردي، لأنه كان مسيّرا، ولم يك قط مخيرا.

واذا كان معظم الرواة لا يبرحون يصطنعون هذه الطريقة في عرض الأحداث التي تنهض بها الشخصية داخل القصة (أو عبر الرواية) أو تقع على كاهلها؛ فهي الطريقة الأشيع اذن؛ فإن ذلك لا يعني انها هي الأمثل بالضرورة؛ فقد رأينا انها تساهم، بإصرار، في اضعاف حرية الشخصية من وجهة، كما تفضي الى قوة حضور الراوي الذي نحسّ به عبر كل جملة تقال، أو حادثة تحدث.

ولعل الذي زاد من رتابة هذا العمل القصصي في جانبه المتصل بسلوك شخصية هلال، وهي الشخصية الأولى في هذه القصة، ما اختاره الراوي من الزمن الماضي. والماضي في مألوف العادة زمن ميت، يفضي في الغالب افقاد الحدث حضوره وثبوته واستمراره. وان هذا الزمن الذي أسمح لنفسي بوصفه بالميت، ليستقبلك في أول جملة تقرأها من نص القصة:

- «كان هلال يقطع منعطفات الزقاق في سير بطيء، وخطى متثاقلة خائرة...» (7).

ولولا اننا نخشى أن يكون في حكمنا شيء من الشطط على هذا النص لزعمنا أن هذا الوصف الذي نقرأه في أول جملة من القصة، كأنه يصدق على نفسه، لا على شخصيته، أو انه يصدق عليهما جميعا. فالحدث في «هلال» فعلا بطيء، متثاقل، لا يكاد يمضي الى أمام إلّا بخطوات وئيدة طورا، ومتثاقلة طورا آخر. وقد تضافرت على هذا السير المتثاقل الذي تتسم به خطوات الحدث داخل الاطار الفني الذي هيئت له عدة معطيات: منها ان طبيعة الشخصية التي اختيرت لهلال لم تكن تفرض أكثر من هذا التباطؤ وهذا الجمود داخل اطار الأحداث العاصفة. فهي شخصية بحكم طبيعتها الاستسلامية الذليلة (وهذا الاستسلام أو مركب النقص قد يكون حاليا جاء إليها من العاهة التي منيت بها) لا تستطيع أن تؤثر في الحدث، فضلا عن ان تفرزه. من أجل ذلك ألفيناها تقابل كل حركة حديثة بالاستسلام والحزن الى نهاية المطاف.

ثم لعل من تلك المعطيات أيضا ما اختار الراوي من زمان. فالماضي، كما أسلفنا القول، لا يظاهر النص السردي من التدرج السريع في اطار الحدث

المرسوم، كالحاضر الذي يجعل الحدث مصاحبا للفعل، أي أننا نجد، في العادة، السلوك مصاحبا للزمن، أي ان الحدث والسلوك يتزامنان معا، وذلك أرقى التعامل الزمني، في رأينا، داخل العمل الدرامي، لا أن يسبق الحدث الزمان، وهي الطريقة التقليدية التي توهم بذلك.

من أجل كل ذلك نلاحظ أن شخصية هلال قصاراها، داخل العمل القصصي، مصاحبة الحدث، وفي أحسن الأحوال تندمج فيه على نحو ما. ومركب النقص الناشىء عن العاهة هو الذي قد يكون وراء هذا الضعف البادي. فما عدا ذلك السلوك الذي تسلكه شخصية هلال مع الأب بعد حادثة الزوج والصبية من الدار، والذي حاولت فيه الشخصية الوقوف في وجه الأب المتخاذل؛ فإنها لم تصنع، قبل ذلك وبعده، شيئا ذا بال يمكن أن يفضي الى افراز حدث ما. وحتى ذلك الموقف المتسم ببعض القوة في أوله نسبيا، يستحيل آخر الأمر الى مذلة شنيعة.

وكذلك لا ينشأ عن هذه الشخصية الضعيفة شيء يذكر، فهي لم تستطع خلق مشكلة واحدة، كما لم تستطع حل مشكلة واحدة. فكأنّ وجودها كان تكأة لنسج أدبي قصاراه تصوير مأساة.

2 ـ سلوك الشخصية في «الأضواء والفئران» لمصطفى الفاسي:

هناك عدة شخصيات تظهر على خشبة الأحداث داخل «الأضواء والفئران» كالمعلمة والتلاميذ، والحلاق، والسجان. . . ولكن كل هذه الشخصيات لم تك مقصودة لذاتها في النص، وانما وردت لضرورة فنية كان لا مناص منها لرسم الشخصية المركزية التي هي شخصية المعلم. وهي الشخصية التي أريد رسمها بحبكة واتقان. واذا كنا نعلم بأن معظم الرواة (المؤلفين أو القصاصين) هم في أصلهم من المعلمين. . . أدركنا سر اختيار كثير من القصاصين لشخصيات من المعلمين. والحق أن هذا قد يعود أيضا الى عظم شأن المعلم وعلو مكانته في كل المجتمعات المتعلمة المتحضرة، فعلاقة المجتمع بالمعلمين علاقة يجب أن تكون حميمة.

وشخصية المعلم هنا متشائمة ناقمة من حالها، يائسة في حياتها. يبدو ذلك اليأس في سلوكها وحديثها وأمانيها. وهذا اليأس تولد له من واقع محتوم انفرض عليه، فحرمه من الحصول على مسكن مقبول يتيح له أن يؤلف أسرة صغيرة يسعد بوجودها. ثم ان هذا اليأس يتجلى بعنف في سلوكه آخر المطاف الذي يتمثل في السطو على منزل ليس له. وهو سلوك جشمه الانزجاج في غيابات سجن مظلم، وأفقده، في رأي المجتمع الذي لا يحترم السجناء، الاحترام الذي كان منتظرا أن يتبوأه معلم مدرسة ممتاز.

بيد أن هذه الشخصية ليست في شيء من جنس شخصية «هلال» لاحمد منور، بل هي شخصية قوية متفلسفة وثائرة على واقعها بشكل أو بآخر، ولعل صفة الثورية هي أهم صفاتها. فقد كان منتظرا من شخصية معلم أن تكون مثالية، بكل ما تحمل المثالية من شحوب، ورضا بالاستسلام، بل فانية في الحدث... ولكن ما كان منتظرا، وما كان يفهم من سلوك هذه الشخصية وتفكيرها في بداية القصة ووسطها لم يلبث أن تغير فجأة... ويعود ذلك الى أن هذه الشخصية ثارت فجأة على واقعها الشقيّ، فقررت السطو على بيت للآخرين. وأروع من ذلك فإنها حين زجّ بها في السجن، عبّرت عن سعادتها في هذا السجن.. وهذه فلسفة بادية في تفكير الشخصية التي كأنها برّرت سطوها على ذلك المسكن، وان الحدث وقع مع التعمد وسبق الاصرار، كما يقول رجال القانون.

وهذا التغير المفاجىء، وهو من حقها وواجبها معا، يجعلها شخصية نامية، متحركة، تتمتع بإرادة قوية، ومبادرة عالية في السلوك. وكأن الراوي هنا ترك حرية التصرف لشخصيته لتعبّر عن سخطها على الانتظار، فكان ذلك مجسما في هذا السلوك المفاجىء. ثم انها شخصية مركبة لما نلاحظ في تفكيرها وسلوكها من تناقضات. فبعد أن كانت هذه الشخصية تلقّن أصول الأخلاق لتلاميذ المدارس، وتبث فيهم روح النزاهة والاستقامة وكل خلال الخير والفضيلة، ألفيناها تسلك، في الآبان الملائم، غير ما كانت تفكر فتزجّ في غيابات السجن. ثم ان سلوكها، في معظم مراحل القصة، كان ينبىء عن شخصية مستسلمة شاحبة، كما أسلفنا، ولكن ذلك لم يصدق، وكأنه كان مجرد غطاء فني يبطن غير ما يظهر، من أجل ذلك تحول المعلم الوديع المسالم، من بعد ذلك، الى شخصية متمردة جريئة مدمرة ترتكب العنف وتسطو على ما ليس لها من أجل تحقيق غايتها في الحياة.

والحق ان هذا السلوك له ما يبرره في واقع المجتمع الخلفي، فقد كان الناس، في بداية عهد الاستقلال بالجزائر، لا حديث لهم إلا عن السطو على المنازل الفارغة والاستيلاء عليها، والتملك بما فيها من أثاث. وقد كان ذلك له أيضا ما يبرره في تلك الفترة، فقد ترك الأوروبيون منازلهم فارغة، ومغانيهم خاوية على عروشها؛ فكان منتظرا ممن حرروا الأرض وضحوا بالنفيس والنفوس من أجل هذا التحرير أن يتخذوا بعض هذا السلوك للاستيلاء على بعض تلك المنازل. . . بيد أن هذه الظاهرة التي اختفت اليوم اختفاء مطلقا مع استتباب النظام لم تعد مشكلة جديرة بالاثارة. ولكن، فيما يبدو لي، ان الراوي هنا يتحدث عن فترة متقدمة من عهد الاستقلال. وهذا الموضوع نفسه يشكّل لحمة «تحت السقف» للحبيب السائح، كما سنرى بعد حين.

طريقة عرض الحدث:

وهذه أيضا طريقة تقليدية تعول على اصطناع ضمير الغائب، وتقدم الشخصية للمتلقي جاهزة أو شبه جاهزة. فكل شيء يمضي الى غايته بنظام معلوم. والراوي هو صاحب السلطان، وهو المتحكم في مسيرة الأحداث بقوة. ولولا ذلك الحوار الذي كان يطالعنا من حين الى حين فيجعلنا نعرف الشخصية وأهواءها من خلال بعض ما تتحدث به لبهتت الأحداث وشحبت شحوبا. فالراوي، كما يبدو ذلك من قراءة النص، بحكم اصطناع هذه الطريقة في الحكي، هو وحده الذي يعرف كل شيء عن الشخصية وخصائصها وتفكيرها، ومصيرها أيضا. وهذه البراعة ان حمدت في العهود التي كانت الشخصية في العمل القصصي أو الروائي هي كل شيء، فإننا لا نحمدها اليوم، لأننا أصبحنا نمنح عنايتنا للنص أكثر من الشخصية التي يجب أن تتجلى قوة سلوكها من خلال النص السردي نفسه، ما دامت هذه الشخصية لا تعدو أن تكون كائنا من ورق، مثلها مثل اللغة التي تعبر بها، أو تعبر عنها.

ولكن الذي خفف من وطء غلواء هذه الشخصية نسبيا عبر النص السردي، ومن غلواء الراوي بوجه خاص، هو ما اصطنع هذا الراوي من زمن أغلبه يصاحب سلوك الشخصية ويواكب تفكيرها. وزاد النص خفة ورشاقة ذلك التنوع في الانتقال من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب داخل زمن حاضر. وكان ذلك يبدو من أول جملة في هذه القصة:

«. . . ويخرج من الباب الواسع هاربا من الصخب، يجر رجليه المثقلتين بالارهاق اليومي. . .» (8).

فالمضارع هنا حال. والحال حاضر. والحاضر حضور. والحضور قيمة فنية متجددة، مفرزة؛ لا ينفد عطاؤها، ولا ينقضي زادها. فلو اصطنع الراوي تعبيرا عن خروج الشخصية هذه العبارة التقليدية مثلا: «كان خارجا من الباب. . .» لكان قد صفع أذواقنا، منذ بداية النص السردي، ولأفقد سلوك الشخصية أجمل ما فيه، بوأد هذا السلوك داخل ماض مبهم مظلم.

ولم يقف الأمر لدى هذا الحد من التعامل الحي مع الزمن، بل جاوزه الى استعمال ضمير المتكلم، وهو ضرب من الحوار الخلفي، أو المناجاة الذاتية التي يطلق عليها الغربيون «المونولوج». ويتمثل ذلك في مقاطع كثيرة تنقل فيها الشخصية من مركز استقبال للحدث، الى مركز صنعه بتقمصها ضمير المتكلم. . . حيث نجدها هنا حقا تفرز عناصر فنية غنية كثيرة تتيح لنا أن نتابع الحدث وكأنه هي، ونتابعها هي وكأنها هو. ان مثل هذا الامتزاج الفني الكامل كان يسمو بالنص في بعض أطواره الى مستوى من الفن رفيع.

ومن العناصر التي منحت نص «الأضواء والفئران» حيوية فنية رشيقة ذلك التعامل الذكي مع الزمن، فإن النص عوض أن يحدثنا عن زمن الصيف أو زمن الشتاء بطريقة مفضوحة، كان يعمد، في بعض الأطوار، الى إنبائنا ببعض ذلك بوصف حال هذا الزمن؛ فنفهم نحن فصله فهما. ويتجلى ذلك مثلا في قوله:

«. . . برودة المساء كانت تسري في عظامه. . .» (9).

فمثل هذه البرودة هنا قد تكشف لنا عن زمن بارد هو زمن الشتاء، لأن أمسيات الصيف لا تكون في مألوف العادة إلا رطيبة ممتعة، لا باردة شديدة البرد. فالبرودة في هذا النص اذن لا تعني إلا بعض هذا الزمان. وبعض ذلك ما يؤكده هذا النص السردي تارة أخرى حين يصف هذا الزمن بسلوك الشخصية التي تفزع في بعض تطوافها الى حانة تغتبق فيها بأقداح من الجعة، ثم تخرج منها وهي «تشعر بشيء من الحرارة في دمـ (ها)، منتصرة على برودة المساء» (10).

فالبرودة هنا لم تذكر هدرا، وانما وظفت لغايتين فنّيّتين:

احداهما ان هذه الشخصية لا تتورع في احتساء الخمر. وكل مدمن يلتمس لنفسه ألف عذر في الشراب، ولاسيما في زمن البرد حيث يدّعي طلب الحرارة الخليقة ببعثها في دمه هذه المادة، فيشعر بالراحة والدفء، فإذا جسمه مسرح لسريان نشاط ورسيس.

واحداهما الأخرى، ان هذا الزمن برد. وزمن البرد معلوم بين الفصول فلا مدعاة الى ذكره بحرفه، وسرده بنفسه. فالأدب إيحاء ورمز وذكاء مدسوس للمتلقي الذي من حقه وواجبه أن يساهم في اكمال العملية الابداعية التي يجب أن تكون صورة مؤلفة من جهود الراوي والقارىء جميعا، وبقدر يكاد يكون متساويا.

وهناك تعامل مع الزمن قد يكون أرقى وأذكى مما ذكرنا، ويتجلّى في وصف مادة، أو شيء، أو شخصية؛ وبواسطة هذا الوصف؛ أو تلك الحال ندرك دلالته الزمنية ادراكا دقيقا، أو ادراكا ما موحيا. ولعل ذلك يتمثل في مواطن عدة من النص نذكر منها مثلا «الصلعة التي تزداد مساحتها كل يوم..» (11) كبرا.

فالصلع ظاهرة تغزو، في كثير من الاطوار، الرؤوس بعد ادراك سن معينة، فنادرا ما يغزو الصلع المرء قبل سن الثلاثين. وذكره هنا انما يدل على السن المتقدمة لهذه الشخصية، أي على زمن سلخته الشخصية من عمرها. ومثل هذه الايماءة الزمنية لم ترد عبثا، وانما وظفت حتما توظيفا فنيا ذكيا. فالمعلم الذي غزاه الصلع، وأصبح قاب قوسين أو أدنى من ذلك من الشيخوخة، ظل طول عمره يبحث عن المسكن اللائق فلم يظفر به. فكأنه أنفق عمره الطويل بحثا عن هذا المبتغى دون أن يحقق من أمره شيئا.

ومثل ذلك يمكن استخلاصه أيضا من هذه العبارة: «جذع شجرة كبيرة» (12)؛ اذ لا يجوز تصور كبر الشجرة وضخامتها بمعزل عن الزمن الذي أتى عليها؛ فالزمن وكرّه هما اللذان أفرزا صفة الكبر التي تتسم بها هذه الشجرة وجذعها. فلو لم يصف الشجرة وتركها مطلقة بدون تقييد لكان الزمن فيها أقل دلالة أو ابهم دلالة على الأقل؛ لأننا في هذه الحال لا نكون قادرين على تمييز الزمن الذي قطعته الشجرة من عمرها. فالجذع يمكن أن يكون لأيّ شجرة تنفصل من طور الفسل. ولكن بفضل هذا الوصف الدال على الكبر، استطعنا أن نتصور عمر هذه الشجرة بأنه طويل، أو طويل نسبيا؛ أي أننا استطعنا تصور السنوات الطويلة التي سلختها هذه الشجرة من عمر الزمن.

والشخصية هنا من حيث تعاملها مع الزمن، ومن حيث اندماجها في الحدث أو افرازها له، نلاحظ انها تتسم بالهدوء والسكون؛ أي انها تسلك في تعاملها مع الحدث سلوكا فلسفيا فيه كثير من الرضاء. فالثورة النفسية انها تضطرم داخليا، ولا يشعر المتلقي بأي عنف ولا غضب ولا سخط إلا حين تقرر الشخصية فجأة السطو على منزل غير مقطون. واذن فالسخط لم يتجسم في أي سلوك طوال القصة، وانها تجسم في آخرها. كما ان موقف الشخصية من السجن الذي ألقيت في غياباته كان موقفا فلسفيا متسما بالهدوء المشوب بالسخرية. وتلك السخرية من القدر لم تك في حقيقة أمرها رضاء بالقضاء، بقدر ما كانت ضربا من التعبير الحزين.

ومن خلال بعض هذه الاستنتاجات يتبين لنا ان شخصية المعلم سايرت الحدث وواكبته دون أن تؤثر فيه شيئا، في معظم مسار القصة، وأنها أفرزته، فقط، حين قررت السطو على منزل، وترجمت النية الى سلوك، والهم الى تصرف؛ وانها أذعنت له، وأصبحت هدفا لتأثيره الخارجي حين ألقي القبض عليها وقيدت الى السجن صاغرة ذليلة. فهناك اذن مراحل ثلاث مر بها الحدث داخل هذه القصة، وفي كل حال كانت الشخصية تتقمص سيرة تخالف السيرة الأخراة.

3 ـ سلوك الشخصية في «اجازة بين الثوار» لعثمان سعدي:

تعجّ هذه القصة بالشخصيات، ولكن معظمها لا يظهر على خشبة الأحداث إلا مرة واحدة، ثم يختفي. وهذا أمر منتظر في تقنيات القصة القصيرة التي لا تحتمل الاطالة والالحاح في التقديم. واذا استثنينا شخصيتي مصطفى العريف، والضابط علي الأسمر، وهما الشخصيتان اللتان ارتسمتا بعض الارتسام لدى المتلقي، فإن الشخصية الوحيدة التي تنهض بكل شيء هي شخصية الفتاة الفرنسية جانيت.

وجانيت شخصية مغامرة، مرحة، متعلمة، رقيقة الاحساس، متأهبة تأهبا فائقا لاستقبال أي عاطفة دافئة مخلصة ثم تحويلها الى بركان هائج من الحب العاتي. فالشاعرية التي ترين على روح جانيت جعلت منها شخصية محبوبة تتطلع

نفس المتلقي الى معرفة المزيد من أمرها، والى متابعة مغامرتها التي لم تقصد إليها قصدا، وانما وقعت لها اتفاقا. ولم يرد الراوي للقارىء أن يجهد نفسه ليعرف طبيعة جانيت من خلال السلوك والتفكير، بل قدم اليه ذلك جاهزا في مبتدا القصة، وأراحه من كل جهد فإذا هو يعرف عن هذه الشخصية كل شيء. وكل ما جاء في القصة من بعد ذلك من أحداث رتيبة لم يك إلا توكيدا لنهم هذه الشخصية من حب الطبيعة والناس والحياة خصوصا.

والشخصية هنا، وهذا الديدن نادر لا نكاد نجده إلا فيها، وفي «تحت الجسر المعلق»، و«الكاتب»، و«الرجل المزرعة» (كما سنرى بعد حين في هذا الفصل)، و«طلعت الشمس»، و«مغترب»، و«الذئب»، وبدرجة أدنى في «الأضواء والفئران»؛ تروى الحدث لغيرها بنفسها. وطريقة الحكي لديها بسيطة، تسرد ما وقع لها في رسالة تبعث بها الى صديقتها أرليت التي كانت تقطن تلمسان. ونتيجة لذلك، فإن الشخصية هنا لا تساير الحدث، وانما تحكيه حكيا. ونتيجة لذلك فقد اصطنعت هي أيضا، الزمن الماضي للتعبير عن هذا الماضي، وان كانت اصطنعت، بحكم انتصابها للحكي عن نفسها، ضمير المتكلم. وهذه الطريقة أضفت على الشخصية حيوية وخفة، وجعلت المتلقي، حسب ظني، يتابع مسيرة الحدث بشوق ولذة، وفي بعض الأطوار، بنهم.

وبقدر ما كنا ألفينا شخصية هلال بئيسة ضعيفة، لم توجد إلا من أجل استقبال الشقاء والهموم، وجرعها بدون الاجتهاد من أجل التغيير؛ ثم بقدر ما كنا وجدنا شخصية المعلم، في «الأضواء والفئران» شخصية متشائمة يائسة، لا تنتظر من الحياة شيئا غير اجتراع الجعة والالتذاذ بمذاقها في مجالس الشراب، والانتشاء بما تبعث في الدم من رسيس؛ فإن شخصية جانيت متفائلة، باسمة، تحلم بمستقبل سعيد، وتتلذذ بالسعادة أيضا في حاضرها حيث تظفر بها اين اتجهت ولو كان ذلك في المغاور والكهوف والأودية والجبال والأكواخ؛ ولو كان ذلك أيضا في جو غريب عنها لم تألفه ولم يألفها. بل انها كانت تسعد عبر شقاء الآخرين: فهي تتخذ من جبن الكهل الفرنسي الذي كان ممتطيا الحافلة معها، والذي كان يقعد بجوارها: تتخذ من جبنه وقلقه متعة تتسلى بها. فهو يصرّ على ابقاء نوافذ الحافلة مغلقة على الرغم من حرارة الصيف القائظ، وهي تتجاهل فرقه فتهمّ بفتح بعض هذه النوافذ نكاية به. وتتأكد الشخصية هنا من جبن هذا الكهل البدين، الأصلع الراس، البارز الوجنتين، ذي العينين الغائرتين في «كتل

الشحم وأخـاديد التجاعيد المحيطة بمحجريها» (13)، فتلجّ في عبثها به من طرف خفيّ. وتبـدو في هذه المـواقف، شخصية جانيت، بريئة وخبيثة جميعا، ولكنها محبوبة في حالي براءتها وخبثها.

واذا كنـا زعمنا بأن هذه الشخصية، بحكم الحكي المتعلق بالماضي، لم تصطنع، بصورة أساسية، إلا الزمن الماضي؛ فإن الحاضر كان ينجم أمامنا هنا وهناك من خلال المحاورات التي كانت تجري بينها وبين مصطفى العريف، أو بينها وبين نساء الحيّ اللواتي استقبلنها بحرارة وودّ، أو بينها وبين ابنة الفلاح الذي ألّمت الشخصية على داره، فنشأت بينها وبين هذه الفتاة مودة وصداقة، وقبل ذلك بينها وبين الكهل الفرنسي الجبان.

والشخصية، جانيت، لم يكن يعنيها شيء قدر ما كان يعنيها التمتع بجمال الـطبيعة وتأملها؛ فقد ألفيناها تخاطب العريف مصطفى حين نزلا المغارة التي يتفجر من حولها ينبوع من الماء الرقراق، بعد أن تأملت جلال هذا الجبل، وهيبة الصخور، وعمق الوادي، وكثافة الشجر:

ـ «ما أجمل المنظر! . . يا للروعة!» (14).

فهـذه الشخصية، على نقيض الشخصيات الأخرى، لا تعاني، بحكم انتـمائهـا الى الفرنسيين المستعمرين المتمتعين ببحبوحة العيش في أرض الجزائر مقابل شقاء الجزائريين وتعاستهم، الا مشكلة فراغ في عطلة طويلة، فشاء لها القدر أن تقضيها بين ثوار جيش التحرير الوطني الجزائري؛ فهي لا تعاني البؤس والعقـد النفسية والـذل والفقر كهلال، كما لا تعاني اليأس والتشاؤم كشخصية المعلم المحروم في قصة «الأضواء والفئران»؛ وانما تعاني فقط مما تعانيه الفتيات الموسرات من هذا الفراغ المزعج الذي يلمّ عليهن أثناء فترات العطل فلا يطقن الحياة قاعـدات بالبيت. فالشخصية هنا، من هذه الرؤية، لا تعاني مشكلة، والـراوي نتيجـة لذلك، لا يعالج إلا قضية تشبه الدعاية للثورة الجزائرية على الرغم من أن ما كتبه يعد حقيقة تاريخية. ولكن الطريقة التي عرض بها الأحداث لا تخلو من رومانسية حاذة. فقد كان في غنى عن الوصف بالكلام، والوصف بالفعل. فارجاع الفتاة الى أهلها كان كافيا لاعطاء فكرة سمحة عن خلال جيش التحرير الوطني الجزائري. ولكن الراوي كان يذر الفعل والحدث والحركة ليغرق في الوصف، بل نجده يسقط في بعض الأطوار في فخّ المباشرة والوعظ الرتيب.

ويتجلى بعض ذلك في حوار مصطفى العريف مع جانيت؛ فقد كانت الفتاة في غنى عن أن يعبر لها مصطفى عن حبه للجبال والوديان والصخور، حب الأرض والوطن، طالما كان هو نفسه أحد الثوار الذين يقاتلون من أجل تحرير الوطن. فالذي يحمل سلاحا، ويقاتل في معركة واحدة فقط، من أجل الوطن، يمسي في غنى عن زبرجة القول الجميل وصفا لهذا الوطن، وتعبيرا منمقا عن حبه له، لفتاة أجنبية.

وشخصية جانيت من حيث تعاملها مع الحدث، يتسم سلوكها بالهدوء والسكينة، بل بالغبطة غير المعبر عنها. فقد كانت تتمنى لو أن كتيبة من جيش التحرير الوطني تعترض سبيل هذه الحافلة التي كانت تمتطيها، وتمسي هي، نتيجة لذلك، في قبضة الثوار لتعرف حقيقة أمرهم، بعد أن كانت الصحافة الاستعمارية خاضت في أمرهم كل خوض باطل. وكذلك نلفيها تندمج اندماجا سريعا، بل حالما بالحدث. . ولكنها لا تؤثر فيه كثيرا، بله ان تفرزه بأن تكون محور الصراع فيه. والذي أضعف في رأينا من مسار الحدث انه خلا خلوا مطلقا من الصراع الدرامي؛ فالفرنسيون الذين كانوا يمتطون الحافلة، على الرغم من أنهم كانوا مسلحين بمسدسات، فإنهم لم يأتوا شيئا، ولم يبدوا أي مقاومة حين داهمتهم كتيبة من جيش التحرير الوطني، وانما استسلموا خاضعين صاغرين. اما الفتاة فقد كانت تضطرم شوقا الى العيش في كنف هؤلاء المجاهدين فكان لها ذلك. واما المجاهدون فلم يلاقوا أي جندي استعماري، ولا حركي، ولا خائن، ولا مارق، وانما كانوا ينتقلون من حي الى حي، ومن قرية الى قرية، عبر منطقة شاسعة من الغرب الجزائري، في أمن وسلام.

وقد كنا نتمنى، والتمني هنا يشبه تمني الشاعر الذي تمنى أن يعود شبابه، لو ان الراوي جنح بالحدث ذات اليمين أو ذات الشمال، فجعل من هذه الفتاة التي وقعت في قبضة جيش التحرير الوطني مصدرا للصراع العنيف بين الجيش الاستعماري والثوار. ولو جاء ذلك الراوي لأصبحت شخصية جانيت شخصية مولدة للحدث دافعة إياه الى أمام بقوة وحيوية وخصوبة، عوض أن تكون شخصية لا تأخذ ولا تعطي، ولا تكون هي في حد ذاتها مصدرا للعطاء والأخذ، وانما تساير وتتابع فحسب. والحق أن الحدث الحقيقي انتهى في بداية القصة بالقيام بوقف الحافلة المعادية واحراقها، وأسر الفرنسيين المسلحين، وتسريح المسافرين الجزائريين؛ اذ لم يحدث بعد ذلك ما يعكر صفو الحدث أو يقوم دون

تطوره، بل يستحيل هذا الحدث الى حكاية رتيبة تنتهي بدون نهاية؛ لأن نهاية العقدة بالقياس الى شخصية الكهل الفرنسي الجبان مثلا، تتمثل في سقوطه أسيرا بين أيدي من كان يهاب الوقوع في قبضتهم، لأنه يمقتهم؛ وتتمثل بالقياس الى الفتاة في تواجدها بغتة بين ظهراني من كانت تحلم برؤيتهم والعيش، ولو للحظات قصار، في كنفهم. وما بعد ذلك كله مجرد حشو من الكلام، وفضول من الموقف. اننا لو تمثلنا خطا بيانيا يجسد أطوار الحدث داخل هذه القصة بالقياس الى حركة الشخصيات فيها، لتوصلنا الى أن هذا الخط يتصاعد في أول عهد الحدث بالقصة؛ ولكن سرعان ما يهبط الى مستوى الصفر ليمتد أفقيا من بعد ذلك رتيبا لا يكاد يتصاعد ولا يتنازل الى أن ينتهي على حاله. ويمكن أن نذهب من هذه الرؤية، الى أن القصة انتهت في بداية أمرها، وأنّ النص الحدثي الحقيقي يجب أن يلتمس في البداية وحدها. اما ما وراء ذلك من النص السردي فتسطيح وتأفيق.

4 ـ سلوك الشخصية في «الرجل والمزرعة» لابن هدوقة:

يختلف قانون الشخصيات، هنا، عنه في جميع القصص الخمس التي نعرض لها في هذا الفصل. ذلك بأننا نلفي ثلاث شخصيات تنهض بأدوار متقاربة في عظم شأنها، وهي: الفلاح اللائذ بالفرار، وابنه الثائر على الوضع الذليل، والمعمر الناقم من الفلاح وأسرته. فالفلاح يقرر، فيما بينه وبين نفسه، ثم فيما بينه وبين زوجه، أن يزايل هذه المزرعة التي لم ير فيها غير الاضطهاد والهوان، والذل والاستغلال. وبعد ان يجمع أمره، يتحرك، فيتحرك معه الحدث بعنف وسرعة. بل انه هو الذي يحرك هذا الحدث أساسا، وان لم يستطع لدى نهاية الأمر التحكم فيه. فهو الذي كان زمّ أثاثه، وحمله على حماره الأعجف، وقاد أفراد أسرته الى نحو ما وراء مزرعة ليونارد الاقطاعي المستبد. فهو، من هذه الناحية، المحرك الأول للحدث والمفرز له الى نهاية المطاف. بيد أن شخصية ليونارد لم تستسلم لارادة الفلاح، فإذا هي تكمن له، بعد ان علمت بالخبر بواسطة الفلاح الجاسوس، أبي رقية، ثم تقود شخصية الفلاح وأسرته المواكبة له الى داخل المزرعة بقوة السلاح. لكن شخصية ابن الفلاح لم تذعن هي لارادة المعمر ليونارد فقررت وحدها، بغتة، ودون تخطيط سابق، أن تطعن المعمر

بالخنجر الذي كان مدسوسا في بعض سرابيلها. فالشخصيات الثلاث تتصارع فيما بينها: كل واحدة منها تريد أن تستبد بالموقف الحدثي لنفسها؛ حتى الابن لم يشأ آخر الأمر أن يطيع أمر والديه اللذين أصرا على البقاء داخل المزرعة بعد فشلهما في الفرار، أو بعد اصرارهما على فشل في هذا الفرار: وذلك بإصراره على مغادرة المزرعة الى نحو الثوار، أو الى أي وجهة أخرى، إلا أن يبقى يحيا تحت جناح المذلة والمهانة في هذه المزرعة الجحيم.

وشخصية الفلاح، اذا حق لنا أن نؤوب القهقري إليها، شخصية قوية، قادرة على اتخاذ القرار، في أي اتجاه، بدون استشارة ولا تردد. فهي تقرر الرحيل، كما أسلفنا، قبل استشارة الزوج التي كان من حقها أن تشارك في وقف الموقف. ثم هي تقرر البقاء بغتة لدى نهاية الأمر داخل مزرعة ليونارد دون انصياع الى رأي الابن الشاب الثائر. واذا كانت شخصية الابن، هي أيضا، تبدو قوية، فإن قوتها في حقيقة الأمر طفحت بغتة، وذلك حين قررت طعن المعمر، ثم حين قررت الرحيل الى غير وجهة. فقوتها، ان صح اطلاقنا هذا، قصيرة الزمن في مسيرة الحدث، ولكن تأثيرها كان خطيرا، وأكثر من ذلك كان ذا دلالة حضارية وسياسية عظيمة، اذ استطاعت شخصية الابن الثائر ان تغير مجرى نهاية الحدث فإذا هو يتخذ لنفسه مسارين كلاهما ينتهي الى خط بيانيّ متصاعد: فالأب حتما سيعاني خطوبا مدلهمة جزاء على ما قام به ابنه، وعلى محاولته، هو شخصيا، الفرار من المزرعة الجحيم، دون اذن المعمر؛ على حين أن الابن لم تحل مشكلته، ولم يتضح مصيره، وانما ابتدأت هذه المشكلة بالبحث عن عالم جديد، وعيش أمثل.

وواضح ان الشخصية الشريرة هنا انما هي شخصية المعمر ليونارد، فهي من هذا المنحى ذات افراز حدثي خصب، ولكنه مضاد؛ اذ بفضل الشر الذي جبلت عليه، والظلم الذي ركّب فيها، حالت دون خروج الفلاح وأسرته من المزرعة. وهذا الموقف فجر ثلاثة أحداث خطيرة، ورقية بطبيعة الحال؛ تعرضها هي نفسها للطعن، وتعرض ربّ الأسرة الى أهوال وطوائل تحس في القصة ولا ترى، كما تضطر الابن الشاب الى مغادرة أسرته لأول مرة، على صغر السن: مغادرتها الى غير وجهة. ولولا شر هذه الشخصية اذن لما انتسج الحدث، وارتسم مساره على هذا النحو في نص القصة.

وأما الشخصيات الباقية في القصة فهي ليست ذات شأن، وما تقوم به من أحداث لا يعني شيئا ذا بال.

وأحسب ان الراوي وفق الى حد كبير في رسم الحدث بما اصطنع له من زمـان، فكنت تراه طورا يدل على حاضر، وطورا على ماض، وطورا آخر على مستقبـل. ويتمثل هذا في الحدث المضمّن في نهاية القصة؛ فإن خيال المتلقي سيسرح ليعرف مصيري الابن الفار، والأب المتورط، بل مصير المعمر الجريح أيضا.

وشخصية الابن هنا هي التي تقوم بدور الراوي، فهي التي تقص علينا الأحداث، من أجل ذلك اتخذت ضمير المتكلم مما أعطى حيوية لمسار الحدث لا تنكر، كما أعطى قوة لحضور الشخصية داخل العمل القصصي. وهذه الشخصية لا تمتلك أي صفات عالية، فهي أمية لا تحسن القراءة والكتابة لأنها ولدت في المزرعة التي لم يكن فيها أبناء الفلاحين ينعمون بالتعليم في أي شكل من أشكاله، ولكنها على أميتها ذكية، قوية، ومتدفقة الاحساس أيضا: فهي تجمع بين كل هذه الخلال.

ولعل العاطفة الجياشة، الطافحة، هي التي أزجت شخصية الفتى، ابن الفـلاح، الى أن تحبّ رقية بنت الفـلاح المتعاون مع ليونارد المستغل؛ الفلاح الخائن الذي كان يفشي أسرار الفلاحين ويذيع من أنبائهم ما ينتفع به هذا المعمر الحقود. فشخصية الابن من هذا المنظور يمكن عدها ذات تأثير عميق في توجيه مسار الحدث وافراز بناته. فلولا حب الفتى لرقية، لما كان أنبأها بما أزمعت عليه أسرته من رحيل. واذن لما كان السر فشا لأبيها الذي سارع الى انباء المعمر الذي رصد الأسرة الفارة بنفسها من جحيمه في بعض أطراف مزرعته الشاسعة وأرغمها على الاياب. فمن هذا المنحى، ولنكرر، نلفي الفتى يدفع بالحدث منذ منتصف القصة ويوجه مساره توجيها عنيفا نحو نهاية غامضة. فأبوه أزمع على الرحيل، ولكنـه هو أخـبر فتاته التي أخبرت أباها الذي أخبر صاحبه المعمر. ثم انّ أباه استسلم للمعمـر ولكنـه هو الـذي رفض هذا الاستسـلام فحاول قتل ليونارد ليخلص الفلاحين من شره المستطير.

ومن حيث شخصية الابن هي الراوية للحدث من أوله الى آخره، ومن حيث فشت سر الرحيل الى رقية، (وقد كان الأب نصح له أن لا يخبر أحدا من أهـل المـزرعـة حرصـا على نجاح الخطة) (ولنلاحظ هنا بأن المؤلف ينهج نهج حكـايات ألف ليلة وليلة، وسـيرة الحكـايات الشعبية بوجـه عام، التي نجـد الشخصية تنصح أبدا الشخصية الثانية بعدم افشاء السر. . ولكنها تفشيه. .

وذلك الافشاء في العادة هو الذي يكون وراء انجرار الكوارث والخطوب للشخصية الخيّرة. . .) ومن حيث ثورته على الوضع في المزرعة منذ أول وهلة، ومن حيث ترجمته هذه الثورة الداخلية الى سلوك تمثل في طعن ليونارد؛ فإنّ هذه الشخصية هي المركزية. ثم قد تليها شخصية الأب، ثم شخصية ليونارد، ثم أخيرا شخصية أبي رقية.

وتبدو شخصية الأب مكثفة غير مسطحة، كما تبدو شخصية ابنه مثلها. فقد فاجأنا الأب بموقفه المتخاذل لدى نهاية القصة حين رفض الفرار من المزرعة الجحيم في الحين الذي فاجأنا فيه ابنه بطعن المعمر ليونارد ومغادرة المزرعة وحده. وهو موقف لم نكن نتصوره بأي وجه في بداية القصة حيث كانت شخصية الابن تبدو شبه محايدة، مرحة، لبقة: تسخر من ليونارد، وتحلل الوضع المؤلم داخل المزرعة الجحيم، ولكنها لم تكن تبدي أي امارة من أمارات القدرة على اقتراف العنف، والانتقال بغتة من موقف المذلة والتفرج، الى موقف التغيير الفعلي. فهي أيضا من هذه الرؤية شخصية نامية غنية. وأقل منها، نتيجة لذلك، شخصية الأب. أما شخصية المعمر فهي مسطحة من وجهة، وثابتة من وجهة أخرى.

5 ـ سلوك الشخصية في «تحت السقف» للسائح :

هناك، هنا في هذه القصة، شخصية واحدة هي التي تفرز الحدث إيجابا، وشخصية الشرطة تفرزه سلبا؛ أي أن الطيب، في هذا النص السردي، يبحث عن مخرج له من الضيق الذي يقاسيه في مسكنه، فيقرر (بعد أن كان ألحّ كل الالحاح في الطلب، وسعى كل السعي، ابتغاء الحصول على مسكن لائق، ولكنّ طلبه خاب، وسعيه فشل) الهجوم على مسكن مهجور في حي شعبي فقير. فالطيب من هذه الوجهة التي عرضها النص السردي، شخصية ضحية، أي أنه شخصية خيّرة يقع عليها شر غيرها. والشر هنا أولا الضيق الشديد الذي يقاسيه في مسكنه حيث لم يستطع كراء إلا غرفة واحدة على أطفاله الكثر، وثانيا الشرطة حين لا تتردد في القاء القبض عليه، وسوقه نحو مركزها ذليلا متهما بارتكاب جنحة. فشخصية الطيب، في حقيقة الأمر، هي التي تفرز معظم خيوط الحدث داخل هذا العمل السردي. وهي شخصية قوية الى حد ما، استطاعت أن تفرز الهجوم على مسكن ليس لها، ثم غامرت بأطفالها الخمسة وأقطنتهم إياه دون الخشية من العواقب.

ولكن هذه القوة ان كانت تبدو في ارادة الفعل، فإنها لم تبد في معاناة المضايقة التي لقيها من قبل رجال الشرطة الذين لم يك من همهم إلا تطبيق القانون؛ فقد خاطب محافظ الشرطة الطيب قائلا:

- «ما ذنبي أنا؟ نحن نطبق القانون..» (15).

وان شخصية الطيب لتبدو حزينة، متألمة في هذا الموقف، ولا تتقبل هذا التورط فيه إلا على مضض، نقيض شخصية المعلم في «الأضواء والفئران» التي ظلت سعيدة مرحة، على الحزن العميق الذي قد يحسّ من خلال تصرفها المشبع بالفلسفة، حتى حين زجّت بها الشرطة في غيابات السجن. والنص السردي هنا هو الذي يصور لنا حزن الطيب واشفاقه مما تورط فيه:

«ربط الطيب يديه وراء ظهره وزفر... بعد معاناة قال يغالب عبرة تكاد تخجله...» (16).

وشخصية الطيب في حقيقة أمرها معقدة الى حد بعيد، وغنية بالاهواء والقيم والعواطف الى درجة كبيرة: فبعد ان تبدو شخصيته شخصية عادية يتسم سلوكها وتفكيرها بالهدوء في بداية النص، يستحيل هذا الهدوء الى ثورة غير معلنة بالقول، ولكنها معلنة بالسلوك؛ وذلك حين تجمع أمرها، ثم تزمّ رحالها الى منزل غير منزلها، شرعا وقانونا. ثم تستحيل هذه القوة في الارادة الى شيء من الضعف والندم، غير المعلنين أيضا، لدى نهاية النص. فهي من هذه الاعتبارات شخصية مكثفة لا مسطحة، ونامية لا ثابتة، ومركزية لا ثانوية.

وقد اختار الراوي لها الزمن التقليدي الأكثر شيوعا في الأعمال السردية، وهو الماضي في أغلب أطوار النص. ونتيجة لذلك فإن هذا الراوي هو الذي يحكي نص الحدث وينسجه، ولا يذر المبادرة للشخصيات إلا حين يقع بينها حوار، أو تنشب بينها مواجهة. ولكن هذا الحوار كان قويا، متناميا، يظاهر النص السردي العامّ على دفع الحدث المرسوم نحو نهاية بشيء كثير من التوفيق والذكاء. والحق أنه لولا هذا الحوار الرشيق الذي خفف من ثقل وطأة الراوي وحضوره في النص، لكان ثقيلا تقبله، لأن اصطناع مثل هذا الشكل السردي المتعلق بالزمن ان كنا نستخفه أو نستملحه في نصوص ألف ليلة وليلة، والمقامات، وسائر الأجناس السردية القديمة في الأدب العربي، فإننا لم نعد نرتاح لمثل هذه الطريقة الرتيبة في عرض الأحداث. فهي الطريقة التي لا يكون بطلا صنديدا فيها إلا الراوية

وحده. فبقدر ما يطغى حضوره هو، يضؤل حضور الشخصيات المقصودة بالذات، ويضعف النص الذي ما كان في الحقيقة إلا خدما لهذه الشخصيات، على الرغم من أننا نذكر بأن الرؤية النقدية المتطورة، المواكبة للرؤية الفنية الحديثة للابداع السردي، تدين العناية الشديدة بالشخصية وترفض حضورها المتسم بالمغالاة. ووجهتهم في ذلك أن النص السردي نص ابداعي، وان الشخصية فيه مجرد أداة فنية مظاهرة له، وان الغاية في كل شيء هي النص وحده الذي لا ينبغي أن يكون خارج اطاره الفني شيء من الأشياء. وهذه دعوى قد لا تخلو من تحامل ومكابرة؛ فإن النص السردي يجب أن يحمل حقيقة، فإن لم يستطع فجمال فني. وهذا أدنى ما يمكن أن يتمثل في نصّ سردي راق. فإن جردنا هذا النص من كل الصفات، ولم نلحق به إلا الصفة الألسنية القاصرة وحدها، فإننا نوشك أن نسلبه نفسه نفسها.

ولا أخالني هنا متناقضا مع بعض ما كنت قررت في بداية هذا الفصل، اذ الحقيقة في هذه الاشكالية تكمن في طريق وسط؛ اذ ان العناية كل العناية بحبك خيوط الشخصية والمغالاة في رسم معالمها حتى كأنها كائن حي يرزق، يبصر ويعقل، أمر تجووز ولم يعد له اعتبار إلا في أسلاب التاريخ. فغلواء الشخصية وطغيانها على النص أمر أصبح ممجوجا مستسمجا، لأنه اما أن يفضي الى الوعظية، واما الى المباشرة، واما الى الابتذال في نسج خيوط الحدث التي ليس من الضرورة أن تكون محبوكة متينة ما دام الأمر قسمة بين النص والشخصية، ولا حق لأي منهما، في رأينا، أن يستأثر بأكثر مما ينبغي له، مع ميل شديد الى حق استئثار اللغة بمكانة أمكن، وبموقع ممتاز. . .

ونعود الآن الى الحديث عن أمر الشخصية عبر نص «تحت السقف» لنقرر بأن الشخصية الثانية التي تبدو على خشبة الأحداث انما هي الزهرة، زوج الطبيب. بيد أن هذه الشخصية لا تنهض بأي وظيفة خطيرة في مسار النص، بل نراها مذعنة طائعة، تستجيب لرغبات بعلها الطموح، واثقة فيما ينهض به من سلوك، وفيما يتدبره من شؤون الأسرة. فالزهرة من هذا المنحى، شخصية قصاراها مواكبة الأحداث والتكيّف معها في النعماء والبأساء. أمر بعلها بالرحيل الى المنزل الجديد القديم، منزل يشبه أطلال الشعراء الضائعين، ولكنه مع ذلك أوسع من الغرفة الوحيدة الضيقة التي كانت تأوي هذه الأسرة المؤلفة من سبعة أنفار ـ أمرها اذن بالرحيل فارتحلت (وهي تضارع هنا الى حد بعيد شخصية زوج

الفلاح في قصة «الرجل المزرعة» ثم ألقي القبض على بعلها فآبت الى مغناها الذي بايتته منذ عهد قريب. لم تحاول مثلا أن تفرض العودة الى غرفتها الضيقة السابقة، كما لم تحاول من قبل أن تنصح لبعلها بعدم التورط في فعلة ليس لها كبير معنى، كما لم تحاول تخويفه من العواقب الناشئة عن السطو على منزل للآخرين...

أما شخصيات الأطفال، والمرأة التي تساعد الطبيب على الاستيلاء على المنزل الجديد، والشرطة... فهي بدون وظيفة تذكر، لأن الشرطة هنا لا تتصرف بوحي من ارادتها الشخصية، أو تنتقم من هذا العامل، الذي كان بالأمس مجاهدا فيما يزعم النص السردي، بدافع شخصي، فهي بحكم وظيفتها لا تنهض بفعل ما إلا في اطار من القانون، أي في محاولة لترسيخ العدل، واحقاق الحق، واشاعة الأمن، وحفظ النظام العام، في المجتمع. وهي بهذا المفهوم لا يجوز أن تكون طرفا خصما للعامل كما يزعم النص؛ لأنها حين أخرجته من الدار المسطوّ عليها لم تحتلّها، وانما حافظت عليها لصاحبها الذي يمتلكه. فهذا أبسط منطق الأشياء، وأبسط مفهوم النظام العامّ داخل دولة محترمة: فماذا كان يريد النص من الشرطة التي جعلها هنا الخصم اللدود، والعدو الحقود؛ أكان عليها أن تغض الطرف فتترك الأمر على ما هو عليه؟ وماذا كان يحدث لو لم تتحرك؟ انها لو لم تأت بعض ذلك لكان المرء اذا خرج الى السوق، لا يأمن أن يعود الى داره فيلفيها محتلّة مقطونة. اننا مع تعاطفنا الشديد مع هذا العامل إلا أننا نلاحظ، بالاضافة الى ما لاحظنا من عدالة موقف الشرطة من وجهة نظر قانونية، بأن الوهن يسري الى هذا الموقف من أن هذا العامل يقدمه النص على أنه كان يعمل بشركة سونطراك. ومثل هذا التقديم قد يسقط من دعوى النص كل مزاعمه. فالفاسي عالج مشكلة السكن من خلال شخصية معلم محروم، وهو شيء طبيعي أن لا يعثر على السكن لكثرة المعلمين في المجتمع وقلة الخير. ومنور عالجها عبر شخصية سقّاء، فقير بئيس، أعور، وهذا أمر يعد ضربا من التوفيق... اما ان نعالج مشكلة السكن في الأعوام الأولى من السنوات السبعين في الجزائر، فنجعل بطلها الضحية عاملا في أغنى شركة وطنية على ذلك العهد بالجزائر، واعطفها على عمالها، واغداقها عليهم مالا، وأرفقها بهم حالا، وأسخاها لهم عطاء.. فإن هذا الاختيار، في تقديرنا، لا يخلو من حرمان. لقد كنا نعلم أن هذه الشركة كانت توفّر السكن للعزاب من عمالها واطاراتها، فما بالك بأولي الأبناء الخمسة والستة؟ ثم ما بالك بالمجاهدين الأبرار منهم؟ لقد كان يجب، وكينونة الوجوب هنا مجرد طرح يطرح

على مألوف التقليد الجاري، أن يتخذ النص من شخصية أخرى، لا تنتمي الى شركة سونطراك، وكان الأمثل أن تقدم عاطلة بدون عمل، ومعتوهة بدون صحة، مجالا لمعالجة هذه المشكلة حتى يكون التأثير فينا أشد.

ومهما يكن من شيء، فإن الحدث يتخذ هنا اتجاها أفقيا مع ميل الى التصاعد المتدرج الى أن يبلغ غاية قمته، ثم يهبط الخط الى مستواه الأدنى بعد احتلال المسكن الجديد الواسع؛ ولكن لا يلبث هذا الخط أن يتصاعد فجأة جملة واحدة، على شكل عمودي، ببلوغ الحدث منتهاه من التأزم لدى وقوع رب الأسرة في القبض. ويظل الخط متصاعدا في اتجاهين: اتجاه يمثل الأسرة التي لا يعرف القارىء مصيرها، واتجاه يمثل الأب الواقع في قبضة الشرطة. أي أن الحدث ينتهي بدون نهاية. أي أن نهايته لم تظفر بحلّ لكل المشكلة التي نسج النص السردي من أجلها. . .

احـــــالات

(1) R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in Communication, N°8 (1966), P. 6.

(2)V. Ducrot, T. Zodorov,
Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, P. 286.

(3) ID. P. 288.

(4) ID. P. 286.

(5) N. Sarraute, L'ère du soupçon, P.P. 158-159.

(6) د. عبد العزيز المقالح،
- العطائية أو منهج اللاّمنهج في النقد الأدبي الحديث، سبتمبر (صنعاء) ع. 1984.6.7,90؛
- نماذج من تجارب العطائية في النص الأدبي،
م.س.، ع. 1984.6.14,91.

(7) احمد منور، الصداع، 105.

(8) الفاسي، الأضواء والفئران، 53.

(9) م.س.، ص: 55.

(10) م.س.، ص: 58.

(11) م.س.

(12) م.س.

(13) عثمان سعدي، تحت الجسر المعلق، 121.

(14) م.س.، ص: 129.

(15) الحبيب السائح، القرار، 50.

(16) م.س، ص: 48.

الفصل الثاني

خصائص الحيّز
في القصة الجزائرية المعاصرة

خصائص مشتركة

والحيّز يختلف باختلاف كتّاب هذه المجموعات السبع التي نتناولها في دراستنا هذه؛ فنجده لدى عبد الحميد بن هدوقة جغرافيا، كحديثه عن تونس، ومدينة الجزائر، وبوزريعة، والبويرة، وفرنسا، وهلمّ جرا. وشذ الكاتب في قصته «الأشعة السبعة» حيث يرمز الى الجزائر بالبحيرة. وإخال أن حيّز هذه البحيرة أجمل حيّز على الاطلاق في مجموعتيه القصصيتين لما يكتنفه من شاعرية حالمة فيها ضبابية الشعر، وعمق الفلسفة، وجمال الأسطورة، وبعد الرؤية الفنية. والذي نلاحظه أثناء ذلك أن حيز ابن هدوقة مدني أكثر مما هو قروي. والمدني ترقى نسبته في مجموعة «الكاتب وقصص أخرى» الى 60٪، وفي مجموعة «الأشعة السبعة» الى 76,92٪. ولدى ضم النسبتين المئويتين الى بعضهما بعضا في المجموعتين معا ترقى النسبة العامة للحيز الحضَري الى 69,56٪.

اما لدى منور فالحيز في الغالب، أيضا، جغرافي؛ ولا يكاد يشذّ عن ذلك إلا في قصة «عودة الأم» حيث نلفي الحيّز رمزا للوطن. ولكنّ صورة هذا الحيّز هنا

خلت، في رأينا على الأقل، من المسحة الشاعرية والفلسفية معا، فكانت شبيهة بالعالم الغريب المجهول. . . ولو قارنا بين الحيزين في «الأشعة السبعة» و«عودة الأم»، لتبينّ لنا بشيء من اليسر أنه في العمل الأول رائع، عميق، وسيع، بل شاسع، مشرق، حالم، معبّر، متحرك، ينهض بوظيفته الفنية المقيضة له على نحو يعجب. . اما في «عودة الأم» فهو قد يكون غير ذلك. . . على الرغم من أن هذه القصة أيضا تشتمل على فلتات من الخيال قد تكون لنا وقفات لديها في غير هذا المكان. . . ونلاحظ أيضا بأن الحيز الحضري هو الغالب في أعمال منور المضمنة في مجموعة «الصداع» حتى لا يشمل الحكم ما لم نطلع عليه من قصصه الأخيرة. . فقد ألفينا معظم قصص هذه المجموعة تفترش المدينة حيزا لها بحيث ترقى نسبتها في المجموعة الى 63، 63٪.

ونمضي الى الفاسي لنلفي لديه الحيّز كله حقيقيا أو جغرافيا إلا في «مصير سفينة قديمة». وهو حضري لديه أيضا بنسبة عالية حيث ترقى نسبته العامة الى 72، 72٪.

أما لدى السائح الحبيب فهو جغرافي في المجموعتين الاثنتين معا حيث لم نجده يحاول توظيف الحيز الأسطوري شأن ابن هدوقة ومنور وحتى الفاسي فيما يبدو، في «مصير سفينة قديمة». وحيز السائح، من أجل ذلك، يتسم، في ذوقنا على الأقل، بالقتامة والقساوة طورا، والقذارة طورا آخر؛ ذلك بأن الراوي لا يرعوى في وضعنا أمام حيز كله فضلات ونفايات تأكلها الكلاب وتتلذذ بها. ونتيجة لالتصاق معظم قصصه، ان لم نقل كلها، بالواقع اليومي الأدنى للناس فلم يك منتظرا أن تفترش حيزا أسطوريا، متسما بالفلسفة والعمق والتحليق في أجواء بعيدة من الخيال الشارد. كما ان معالجتها، في معظم الأطوار، لقضايا العمال، أكثر من قضايا الفلاحين، جعلها هي أيضا، تضطرب في حيز حضري بالضرورة والطبع.

اما لماذا نجد الحيز في معظم القصص التي كتبها هؤلاء القصاصين الأربعة (على حين أن عثمان سعدي جنح بحيزه نحو القرية والريف، حيث لم يكد يعالج الحيز الحضري إلا في قصته «تحت الجسر المعلق» التي تضطرب احداثها في مدينة قسنطينة، وباقي القصص ذات حيز ريفي خالص) متسما بالمسحة الحضرية فلأن مشاكل المدينة هي التي تطغى على معظم الناس من المفكرين والكتاب ورجال السياسة، باعتبار التجمّع السكاني، الذي تتجمع معه معضلات الحياة

وعقدها. فعلى الرغم من ان معظم هؤلاء الكتاب ينتمون أصلا الى الريف، فإن مشاكل هذا الريف لم تعالج في قصصهم إلا بشكل يشبه استعراض الذكريات القديمة، عرضا، دون التركيز والتعمق. وعلى أننا لا ندعي ان الريف غائب في قصص هؤلاء، وانما توصلنا بالاحصاء الذي لا يقبل الجدل الى أن المدينة أكثر حضورا من هذا الريف. فهذا كل ما في الأمر.

ولعلنا من خلال هذه الاستنتاجات العامة أن نستطيع أن نتبين بأنّ عبد الحميد بن هدوقة في مجموعتيه الموما إليهما، ترقى نسبة الحيز المدني فيهما الى 76,92٪؛ وهو بذلك يأتي في المقام الأول. اما المقام الثاني فيتبوّؤه مصطفى الفاسي بنسبة 72,72٪. ثم يأتي الحبيب السائح (في مجموعتيه معا) ليتبوأ المقام الثالث بنسبة 72,22٪. على حين أن منورا يأتي في المقام الرابع بنسبة 63,63٪.

أولا: خصائص الحيز في «الأضواء والفئران» للفاسي:

واننا لنلاحظ، من خلال امتداد الحيز في هذه القصة، أو محاولة الشخصية المركزية جعله ممتدا غير محدود، وواسعا غير ضيق، أن شخصية المعلم تضيق بقدرها البئيس الذي أصبح عليها قسرا، ولها مطاردا، وفوقها جاثما. فالشخصية، على الثقافة التي تفترض في معلم كفء يهوى العلم والتعليم معا، تعيش في كوخ نديّ، رطب، ضيّق، مظلم، منتن. والشخصية تحسّ بوضعها المحزن أشد الاحساس فتجاهد تغيير الحيّز من سيّء الى أقلّ منه سوءا دون أن توفق الى ذلك سبيلا. فالضيق لا تمحوه إلاّ السعة والشساعة، والظلام لا ينسخه إلا النور والاشراق، والنداوة لا تزيلها إلا حرارة الغزالة وأشعتها، والنتونة لا تميطها إلا النظافة الدائبة والندى العابق. عناصر اذن تتصارع فيما بينها من خلال هواجس الشخصية وتفكيرها الداخلي. وان هذا التفكير في التخلص من الوضع المؤلم الراهن، الذي هو في حقيقة الأمر، ليس شيئا غير الحيز التعيس، ليتنامى، كلما تقدم مسار الحيز الى نحو الأمام، بعنف واصرار وثورة.

ومن الخصائص التي يختص بها الحيز في هذه القصة (وهذا من خلال الضيق الشديد بالحيز المفروض على الشخصية) أنه ضيق جيدا، كما أسلفنا في

ملاحظة العناصر المتصارعة داخل نفس الشخصية حيال الحيز. ويتجلى ذلك مثلا في النص السردي التالي:

«.. وينحرف (المعلم) الى نهج ضيق» (1).

والشخصية انما تتخذ من هذا الضيق سبيلا الى ابداء الضجر به، والبحث عن حيز أرحب وأشسع. فهو حيز ليس ضيقا فحسب، ولكنه مظلم أيضا. من أجل ذلك نلفي الشخصية تتكىء على جذع شجرة غارقة في الدجى، ومنها تمد الطرف الى نحو «الأنوار المتلألئة» (2). ومد الطرف الى بعيد تعبير عن هذا البرم الداخلي، للشخصية الشقية، بحيزها الضيق. وإصباغ صفة «الأنوار المتلألئة» على الحيز البعيد الذي يراه الطرف ولا يناله نوره ولا جماله ولا سعته، انما هو أيضا تعبير آخر عن تطلع الشخصية الأولى، في هذه القصة، الى التملّي بحيز كله نور وسعة وبهاء.

ويتجلى هذا الضيق تارة أخرى في داخل نفس الشخصية الشقية بحيزها، وذلك عندما تفكر بأن منزلها، أو ما يطلق عليه منزل بشيء من التجاوز في التعبير، تتداخل غرفه «في بعضها لتصير غرفة واحدة» (3). فحيّز عالم هذه الشخصية، لإيلاعه بالضيق والتضييق عليها، ليتداخل ويتضاءل، ويتوالج ويتصاغر، حتى في أطوار كبره أصلا، لكيما يغدو شديد الضيق، كقبر الأشقياء، يؤلم النفس، ويزعج الروح، ويعذب الجسم.

واننا لنلفي الحيز يتخذ، في بعض أطواره عبر قصة «الأضواء والفئران»، وجها أسطوريا. ويتمثل ذلك في موقف واحد. وتتجلى تلك المسحة الأسطورية في خيال احدى شخصيات القصة حيث تجد الحلاق، بعد ان يصنع منزلا اصطناعيا جميلا من أعواد الكبريت، يضعه في واجهة دكانه ليتأمله المارة وينعموا بمنظره البهيّ. واذا كانت شخصية المعلم لم تجاوز مرحلة الاعجاب به، فإن شخصية الحلاق مضت الى أبعد من ذلك كثيرا. ذلك بأنّ تأملها هذا المنزل اللعبة، تأملا متجددا، أفضى الى احساس أسطوري عبر نفس هذه الشخصية الثانوية في القصة فإذا هذا المنزل اللعبة يستحيل الى حيز كبير الحجم، رائع الموقع، تظلله الأشجار، وتزدان من حوله الأزهار، وتتلألأ الأنوار، وتدفئه أشعة الشمس وتداعب نوافذه الوسيعة التي منها ينفذ الضوء والنسيم العليل... وكذلك تسرح النفس الفقيرة، القاصرة عن تحقيق طموحها بالواقع، وتحلم، وتهيم، وتتلذذ بوهمها وحلمها، وتغبر في عالم رحب من الحيّز ما له في الواقع من

وجود. كأنّها تتخذ من ذلك تنفيسا لها عن همومها الجاثمة، وايهاما لها مما هي فيه من واقع قاس.

وكل ذلك يتجلّى من خلال حديث الحلاق للمعلم:

- «يخيل إليّ أنها بدأت تكبر. . .».

- «خير لك أن تتمنى لو تصير أنت صغيرا كالقزم. .» (4).

فالحيز هنا تتنازعه الرغبة في الكبر والصغر، وفي الحلين لا يخلو من مسحة أسطورية. فحيّز الدار كأنه يصبح كبيرا بالقياس الى الحلاق، ولكنه لدى المعلم لا يتغير شيئا، وانما الذي يجب أن يتغير من كبر الى صغر انما هو حيّز الحلاق نفسه الذي يصبح كالحشرة الضئيلة ترى هذا المنزل الاصطناعي الجاثم في الواجهة كالقصر الفخم الضخم. اننا لنلاحظ الحيز هنا يتخذ شكلين، وكلاهما غير حقيقي، كما أسلفنا القول، صغيرا، ويشرئبّ الى كبر؛ وكبيرا، ويصور وكأنه غدا صغيرا جدا. وعملية التكبير والتصغير في مدى الحيز تمر عبر الطرف الذي يعكس انفعالات النفس وهواجسها وتعاستها. ولكن الطرف هنا ان كان صادقا في عكس الداخل، فهو كاذب في عكس الخارج. فالحيز الكامن في النفس والمتصور فيها، صادق؛ ولكنه يصبح مخدوعا خادعا، ومكذوبا كاذبا، مجرد أن ترسمه حدقة الطرف على صفحة الواقع الخارجي.

وكل هذه التناقضات التي تتجلى من خلال تصارع الداخل مع الخارج انما منشؤها اشرئباب الى حب تغيير الحيز لصالح الشخصية ومنفعتها.

ويصبح الحيز في «الأضواء والفئران» مسرحا لرسم مساحات كاريكاتورية غايتها وصف الشخصية في واقعها البئيس. فالمحفظة الكبيرة، المنتفخة، التي تجعل شخصية المعلم حين تحتملها تميل طورا الى يمين، وطورا آخر الى يسار (5) لا تعني إلا حيزا من الجنس الذي أومأنا إليه.

والحيز الضيق ليس هو وحده الذي يصبّ أسواط قمعه على شخصية المعلم، بل ترى حتى الكبير منه يتظاهر عليه ليضاعف من بؤسه وتعاسته. ولكن حجم الحيّز هنا لا يوصف بالكبر إلا نسبيا، لأنه كبير بالقياس الى جسم الشخصية الضئيل. فالضخامة، والثقل، والضيق، اذن عناصر ثلاثة تتضافر مجتمعة من أجل اتعاس الشخصية. فصغر حجم الشخصية يجعل من كل حيز

كبير، ولا سيما اذا كان محمولا كالصورة والمحفظة الضخمة، عنصر اشقاء لها واضجار. والحيز من هذا الجانب يظل قاسيا على شخصيته بحيث يكبر حيث يجب أن يصغر؛ كالشأن في المحفظة والصورة؛ ويصغر حيث يجب أن يكبر؛ كشأن غرف منزله المتداخلة. وهذه الرؤية الى الحيز تتجلى عبر تفكير شخصية الحلاق أيضا حيث تتمنى، بل تحسب ذلك وتراه حقا، لو ان هذه الدار اللعبة، تصبح في يوم من الأيام فخمة جميلة الموقع، أي حقيقية الحيز.

ويصبح الحيز في بعض أطوار «الأضواء والفئران» أشياء كثيرة مختلفة، كلها يعكس تفكير الشخصية التي تتحدث عنه وتنظر إليه. وهذا الصنيع يتجلى من خلال الحوار الذي يدور بين شخصية المعلم، وشخصيات التلاميذ الصغار في المدرسة فإذا حيز الصورة يتخذ، في أطراف هذه الشخصيات، ألوانا وأشكالا وأحجاما متباينة فإذا هذه الصورة نفسها قصرا طورا، ومنزل عادي طورا، ودارة فخمة طورا آخر؛ واذا هي بعد ذلك كله تصبح، في طرف احدى الشخصيات الثرية من التلاميذ، مجرد مأوى للكلاب (6).

تلكم بعض الخصائص التي يستميز بها الحيز في هذه القصة. وقد وجدنا هذا الحيز في معظم مظاهره عنصر اشقاء للشخصية وقمع لها من خلال ضيقه ورحابته جميعا.

ولكن قبل أن نمضي، الى عمل قصصي آخر، لكاتب آخر، نود أن نلاحظ بأن هذا الضجر بالحيز الذي نجده يقارف الشخصية ولا يفارقها، يضطرها الى البحث المستمر الحثيث عن حيز رحيب أمثل، ولكنه غير شرعي؛ فيكون اقتحام منزل للناس. بيد أن هذا الاقتحام للحيز المنشود، ينتهي بالشخصية الى حيز غير منشود؛ وهو زنزانة السجن. وعلى ان الشخصية على الرغم من القضبان، وكزازة وجه السجان، تسعد بحيزها الجديد. ولكن هذه السعادة الناشئة عن وقوع هذا الحيز ليست حقيقية، وانما هي وجه من وجوه التفكير الكاريكاتوري داخل نفس الشخصية التي شقيت بحيزها القديم الذي لم يفض بها أيضا إلا الى حيز ان كان لا يقطر سقفه، فإن ضيقه يكمن في انعدام الحركة نحو الخارج. وهو بذلك لا يختلف فتيلا عن الحيز الضيق الأول ان لم يك أسوأ منه حالا. واذن، فالحيز، في قصة «الأضواء والفئران» يبدأ مختنقا، وينتهي أيضا مختنقا.

ثانيا: خصائص الحيز في «هلال» لمنور:

يتميز الحيز في هذه القصة بشيء من الضحالة التي لا تنكر، وذلك بالقياس الى الحيز الأدبي الذي لاحظناه في قصة «الأضواء والفئران» مثلا، على الرغم من أن القصتين الاثنتين تشتركان في صفة واحدة على الأقل، هي صفة القتامة التي تلازم هذا الحيز ولا تزايله. والذي بدا لنا، من خلال ملاحظتنا لمسار الحيز داخل قصة «هلال»، انه في كل الأطوار لا يجيء في صفّ الشخصية الفقيرة البئيسة المعذبة؛ فسواء عليها أكان هذا الحيز ضيقا أم رحبا، مظلما أم مضيئا، فارغا أم ممتلئا؛ فهو في كل الأطوار، كما أسلفنا، يتضافر على الشخصية ليشقيها ويضنيها ويجهدها حتى لا يدع أمامها مجالا للرفول في ظلال حيز وديع لطيف يسعد ولا يشقي، ويعطف ولا يقسو.

فالدلوان المحمولتان بذراعي السقاء لا يكون كبرهما إلا اشقاء له واجهادا (كما كانت المحفظة الكبيرة الثقيلة بالقياس الى شخصية المعلم في «الأضواء والفئران»)، لأن ضعف جسمه لا يتيح له احتمال هاتين الدلوين الضخمتين، ومما يجعله يعاني في إيصالها الى السيدة التي ظلت تنتظره على قلق، لتأخره اليوم على غير ديدنه. والصراع هنا داخل هذا الحيز يضطرم بين عناصر متناقضة متعارضة المنافع؛ فمن وجهة نلفي السقاء في صفّ، والسيدة التي تنتظره في صف آخر. ومن وجهة أخراة نلفي السقاء ضعيف البنية، عليل الصحة، وهاتان الآفتان تحظرانه من احتمال الدلوين الطافحتين بالماء. ومقابل الآفتين الحاظرتين، نجد القلق الذي يساور السيدة التي ترقب السقاء وتنتظره دون أن تنظره. فانتظار حصوّل شيء على قلق، وامتناع حصول هذا الشيء بعجلة، يفضيان الى تذكية هذا الصراع داخل حيز غير متكافىء ولا متوازن. فحاجة السقاء الى الراحة لشديدة، للعلة التي يعانيها؛ وحاجة السيدة الى الماء لشديدة أيضا، لما تود من ارتفاق به في بيتها؛ وبين الحاجتين المختلفتين يكمن الصراع المضطرم بين الشخصيتين من وجهة، وبين السقاء ودلويه الطافحتين اللتين ثقلتا عليه حتى عجز عن احتمالهما، من وجهة أخراة.

وضخامة الحيز وثقله يوشكان أن يصبحا عنصري اشقاء لشخصية السقاء. فالدلوان بها طفحتا، يتسايل ماؤهما من الشقوق والجوانب على حذائه الضخم. ثم ان هذا الحذاء الضخم نفسه، لفضفضته، وتيه القدمين المتورمتين

فيه، يصبح ـ هو أيضا، وما ذنبه هو في ان لا يصبح؟ ـ علة في إتعاب الشخصية وازعاجها، بل اذلالها وإشقائها. فلو لم تكن الدلوان كبيرتين لهان عليه احتمالهما، ولما عانى في هذا الاحتمال ما عانى. ثم لو لم يك حذاؤه ذاك فضفاضا متقادما ليسّر عليه الحمل، ولظاهر قدميه على التماسك الجيد من فوق الأرض، واذن لسار بخطى ثابتة. وتتجلى مثل هذه المواقف من الحيز في بعض السرد الوارد عن الشخصية...

«.. وكان الماء ينسكب باستمرار على سرواله، وداخل حذائه الضخم...» (7). فصورة الحيز هنا تبدو قاتمة توحي بالتعاسة والجهد والضعف جميعا. فالماء المنساح على جوانب الدلوين انما يعود الى ضعف بنية السقاء المجهود؛ اذ حين يكون الحمل بقوة جسمية مطلوبة، يستقر الماء داخل الدلو ولا يجد سبيلا الى هذا الانسياح. فانعدام التحكم في احتمال الدلوين الكبيرتين، لا يعود الى كونهما كبيرتين فحسب، وانما يعود الى انعدام القوة الجسمية الكافية في ذراعي السقاء اللتين تحتملانهما.

ولكن انعدام اللياقة البدنية لدى السقاء (وهي حقيقة تعود الى علة أخراة خارجة عن ارادة الشخصية) لا تعترف له بها شخصية المرأة التي تستخدمه والتي رأته كاذبا غير صادق فيما انتحله لها من أعذار. فهي تدعي له طاقة بدنية تجعله قادرا على احتمال شخصين اثنين بين ذراعيه ويمضي بهما (8) دون أن يكون ذلك ممتنعا عليه أو مستنكرا. فالشخصية الثانية (المرأة المستخدمة) تسرح بخيالها، قصدا أو جهلا، فتتمثل قدرة السقاء على خلق حيز جديد يتسم من حوله بالقوة والسعة والاستقامة في الحركة. فاحتمال شخصين اثنين ينشأ عنه افتراض وجود طاقة بدنية كاملة، بل خارقة، اما الفرار بهما عبر طريق طويل، فينشأ عنه ما هو أهمّ من تلك الطاقة البدنية العادية، أي قوة جسمية فاتكة لا تقع إلا لرجال قلة أولي طول شديد.

ولكن عدم الاعتراف بحقيقة أمر السقّاء لدى المرأة يسيء الى الحيز، ويجعله متوهما على نحو خال من الواقعية، وضاربا في وهم حائر. ألم تكن السيدة ترى سحنته الصفراء؟ ألم تلاحظ عينه العوراء؟ ألم تكن تراه وهو يتمايل ذات اليمين وذات الشمال من أجل مكابدة احتمال دلويه؟ ألم تكن تلاحظ ذلك الماء وهو يسيح من أعلى الدلوين آية على هون الذراعين اللتين تحتملانهما؟ حتما كانت شخصية السيدة ترى ذلك وتعرفه، وتجاهلته امعانا في اشقاء السقّاء، ورغبة في القسوة

عليه، والتماسا في كلم كرامته. ذلك بأنّ من عجز عن احتمال حيز وحجم صغيرين، لهو أعجز عن احتمال حيز وحجم أضخم وأثقل.

والحيز الطويل، هو أيضا، لا يرحم هذه الشخصية السقاء، ويكون علة في شقائها. فهي حين تقطع المسافة الطويلة، لا مناص لها من أن تتعرض للنصب، وتحس احساسا شديدا بالتعب (9) يلدغ جسمها الخائر. فالمساحة حين ترحب وتطول تنشأ عنها راحة للطرف اذا نظر، ومتاع له اذا تأمل، كما تنشأ عنها سعادة للنفس التي ترتاح في مألوف العادة الى المناظر الرحيبة، والآفاق الوسيعة؛ ولكنها بالقياس الى السقّاء لا تعني شيئا من ذلك اطلاقا؛ فأين هو من التمتع برحابة المناظر، وسعة الآفاق؟ وانما وسعت تلك الأرض ليطوّف بها ذاهبا آيبا، حائرا خائرا، اذ غدا «يجوب الطرقات ذهابا وايابا، (و) لا يرى في الناس إلا أشباحا قذرة، ولا في المنازل إلا هياكل مظلمة، ولا في الدنيا كلها إلا جحيما وعذابا» (10).

فمن هؤلاء الذين استحالوا من أناس الى أشباح مخوفة ترين عليها القذارة؟ وما هذه الدور التي غدت كالقبور المنصوبة تنبعث منها الوحشة والظلام؟ وما هذه الدنيا التي خلت من كل متاع ونعيم، فأصبحت تنصب للسقّاء أفخاخ الشقاء، وتصبّ عليه أسواط العذاب، حيثما مضى؟ فكل أجناس الحيز هنا ترتدي كساء للساقي، غير كسائها الحقيقي الذي ترتديه للآخرين، وكل ذلك لتزيد من شقائه شقاء، ومن عذابه عذابا. فالحيز هنا في هذا الموقف غير موضوعي، كما نلاحظ، بل هو ذاتي محض. اذ هذا الحيّز، بل هذه الأجناس المختلفة من الحيّز، ليست في حقيقتها كما تتصورها الشخصية، وانما هي غير ذلك حتما.

وطول الحيز، وعرضه، ووعورته، مما يسبب للشخصية ضيقا بنفسها، وضجرا بالحياة، ونقمة منها؛ اذ أننا نجد الساقي «يقطع المسافات الطويلة في الأراضي المحروثة، والجبال الوعرة» (11)، حتى تدمى قدماه.

ولكن ضيق الحيز أثناء ذلك، لا يعني أنه يكون بردا وسلاما على الشخصية، بل نجده هو أيضا يساهم في شقائها، أو يصف حال بؤسها وتعاستها، على أدنى اعتبار. فالأزقة الضيقة في مدينة من المدن، اذا تحدثنا عنها في عمل أدبي، لا يعني ضيقها في الغالب إلا رمزا للشقاء، ودلالة على الفقر والمرض والحرمان. وذلك ما نلاحظ في سرد عابر عن الشخصية يأتي في نهاية النص:

«. . كنت مارا في أحد أزقة قسنطينة الضيقة فلفت نظري مسكين أعمى يجلس في زاوية الشارع. . . » (12). فقد نشأ عن ضيق الحيز هنا فقر السقّاء. ويمكن أن نعكس الصورة فنقول: لقد نشأ عن فقر الشخصية جلوسها في زقاق ضيق. والضيق في الأزقة انما كان مذموما لأنه ينشأ عنه الرطوبة والنداوة والظلام. فالضيق لا يتيح للشمس أن تلج، بله أن تدخل، إلا بحذر وعجلة. واذا افتقر مكان الى أشعة الشمس، غدا رطبا نديا؛ واذا غدا كذلك لم يعد إلا موئلا للأمراض والأخطار. فضيق الحيز هنا أيضا يتضافر مع الحيز الرحب على الشخصية ليمعن في إشقائها.

ولو ان الأمر توقف لدى هذا الحد لهان، وانما جاوزه الى أسوأ من ذلك وأشقى؛ فقد ألفينا الحيّز الخاوي هو أيضا يتضافر مع الحيزين: الرحب والضيق، للاساءة الى الشخصية ومضايقتها بقساوة قاسية. فبيت السقّاء حين يصبح خاويا؛ تغادره الزوج والصبية (13)، يغدو خواؤه كظلام القبر لا يطيقه أي كائن حيّ. فالفراغ في الحيز لا يسعد الشخصية في أيّ طور من أطوار حياتها. فلو ظفرت بحيز يتمثل في بيت تقطنه لسعدت كل السعادة، ولكن هذا الفراغ النافع ظلت تحلم به دون أن تمسك بخيط طريقه قط. ثم ان الشخصيّة لو لم تفقد ملء الفراغ الذي كان يتمثل في وجود الزوج، وصبيتها داخل حيّز سعيد مشرق متحرك مبتسم حساس. لغدت سعيدة كل السعادة. فالحيز الفارغ في وجوده وعدمه شقاء. وذلك منتهى شقاء شخصية السقاء عبر قصة «هلال».

ثالثا: خصائص الحيز في «الرجل المزرعة» لابن هدوقة:

يشبه الحيز في هذا العمل القصصي صنوه في «الأضواء والفئران»، و«هلال». ففي كل عمل من هذه الأعمال الثلاثة نلاحظ قتامة وظلاما وتطلعا الى التخلص من الحيز الراهن المتسم بالشقاء والقلق، والبحث عن حيز جديد ليس متسما بالرحابة فحسب، ولكنه يكون مظنة لسعادة منشودة.

فقد ألفينا شخصية الفلاح المضطهد الذي كان المعمر ليونارد يستنزف جهده، ويضني صحته ابتغاء نيل محصول زراعي أغنى وأجود؛ ألفينا هذه الشخصية، بعد الخوف الذي توجسته، تنشد بحزم شديد حيزا جديدا تظفر فيه

بأمنها وسلامها. ويتجلى هذا التطلع المضطرم الى البحث عن حيز جديد في مواقف متوالية:

حين تسرد شخصية الابن الخبر بأن شخصية الأب قررت الرحيل عن المزرعة: «وفي الليل قرر أبي أن نغادر المزرعة، ان نرتحل» (14).

وحين تقرر شخصية الأب مغادرة المزرعة، مهما تكن الموانع، «سنغادر المزرعة بعد قليل، ولن نعود إليها مادام بها ليونارد» (15).

وحين تنبيء الشخصية الأسرة بأن «غدا لا يطلع النهار في هذه المزرعة» (16).

وحين تجيب الشخصية (البعل) زوجها حين تسألها:

«ـ الى أين تذهب؟

ـ الى مكان بعيد من هنا. حيث لا يعرفنا أحد» (17).

وحين تخبر الشخصية (وهي هنا الابن الذي طعن المعمر ليونارد) الأسرة بإزماعها على الرحيل من حيز المزرعة الجحيم الى أفق آخر من الأرض «ونذهب أمامنا ما امتدت طريق» (18).

وحين تطلب هذه الشخصية ذاتها الى الأب من أجل أن يغادر المزرعة التماسا للأمن من بطش الاستعمار بعد حادث طعن المعمر، صاحب المزرعة، «أبي، لنغادر المكان قبل أن يشعر بنا السكان» (19).

وحين تزمع هذه الشخصية بعد الاستيئاس من رحيل الأب والأم «قررت الذهاب في طريق أخرى غير التي سلكها أبواي» (20).

فهذه المواقف كلها تجسد هذه الرغبة، العارمة، والتطلع الطافح الى نشدان حيز جديد. فكأن الموت في الاستقرار، والحياة كل الحياة في التماس الحركة التي يكون الحيز مسارها. فكل شخصية ماضية للبحث لها عن حيز غير الذي توجد فيه. واذا كنا ألفينا صاحب الحيز الأول وهو الأب يقرر، في بداية الأمر، مغادرة مزرعة ليونارد التماسا للعيش السعيد، والعز الأقعس؛ فإن هذه الرغبة تستحيل في نهايته الى صراع يضطرم أواره بين الأب وابنه. فقد طعن الابن المعمر ليونارد بخنجر كان معه، بعد ان حظر الأسرة من العودة الى الدار التي كانت

تقطنها، وحرمها من حيز هو حقها وملكها؛ وما كاد يأتي ذلك حتى عدل الأب عن رغبته في الرحيل الذي انتقلت عدواه الى ابنه. فالابن يصر على الرحيل، والأبوان يصران على البقاء بالمزرعة. الابن يبحث اذن عن حيز جديد غير معروف، والأب مضطر، أو راغب في ذلك مختارا، الى البقاء في دائرة حيز المزرعة، على الرغم من انه فقد حيزه الأول الشرعي وهو المنزل.

فقد كان الحيز هنا مصدر صراع بين شخصيتي الأب وابنه: فحين يريد الأول الرحيل، يتردد الثاني. وحين يزمع الثاني عليه، يرفض الأول. ويتبادل الحيزان، المتصارع من أجلهما، الموقعين: فالحيز الأول الذي هو ما هو، أي الحيز المجهول الخارج عن مدى مزرعة ليونارد ينتقل من رغبة الأب الذي كان حريصا عليه، مخاطرا بنفسه من أجله، بغتة الى ابنه. اما الحيز الثاني الذي يمثل البقاء داخل المزرعة فينتقل أيضا بغتة من رغبة الابن الى رغبة أبيه.

ويمكن اضافة عنصر ثالث في هذا الصراع المحتدم من أجل الحيز، وهو سلوك المعمر الذي رصد الفلاح وأسرته على أطراف مزرعته، وأرغمهم على الاياب الى داخل حيزها الواسع. فقد اصطنع المعمر من أجل ذلك بندقية لنيل رغبته في اعادة هؤلاء الى حيز مزرعته. بل يمكن اضافة العم احمد، أبي رقية، وهو الشخصية المتعاطفة مع ليونارد المعمر، الشخصية الوحيدة التي أحاطت بالنبا خبرا، بواسطة الفتاة رقية التي كان الفتى يهواها فأنبأها بالرحيل؛ فأنبأت المعمر ليونارد ليترصد الأسرة الفارة من شره واضطهاده، ويرغمها على الاياب.

واذا كان حيز المزرعة من حيث حجمه أو مداه يعد وسيعا رحيبا، فإن سعته لا تشفع له شيئا ما دام موطن اضطهاد وشقاء للشخصية. فعلى ما فيه من خضرة وماء وحياة ونشاط فإنه لا يرضي الشخصية التي تعزف عنه لحرمانها من هذه النعم كلها. اما الحيز الثاني فعلى جهلنا اياه، وجهل الشخصية ذاتها له، نجده موطن أمل وسعادة. فهنا نلاحظ ضيقا شديدا بحيز معلوم، من أجل امتلاك حيز مجهول أو استكشافه. ونلاحظ بعد ذلك أن الحيز في آخر الأمر على اضطراب طبيعته يستميز باتخاذه شكلين ممتدين طويلين: أحدهما يذهب في اتجاه، وأحدهما الآخر يذهب في اتجاه آخر؛ فللابن طريقه، وقد مضى فيه لا يلوي على شيء، ولا يثنيه شيء؛ وللأب طريقه، وقد اختاره طوعا أو كرها. فهذا الشكل الذي نتمثله، والذي يوحي إلينا به هذا المقطع من النص، انما يمثل أزلية الخلاف بين جيلين مختلفي الزمان والفلسفة والنظرة الى الحياة. فجيل الأبناء أبدا هو غير جيل الآباء.

ويمكن، من هذه الرؤية، ان نعتبر الحيز الخارج عن مدى المزرعة ضربا من الحيز المعنوي الذي لا يقصد به الى المكان، ولكن الى الفلسفة في الحياة، أو الايديولوجية . . .

ونلاحظ أثناء ذلك أن هذا الحيز نفسه يكون موطنا للصراع بين شخصيات القصة: فمنها ما يعترف بشرعيته، ومنها ما يرفض هذه الشرعية وينكرها انكارا. فالحيز جزء من الوطن الجزائري. وهذا المعمر أجنبي ما في ذلك من ريب؛ واذن، فالحيز ليس له، وعدّه له من باب الجهل أو المكابرة ليس غيرا. فقد اختلفت شخصيات الفلاحين فيما بينها حول هذا الموقف وراحت كل واحدة تتعصب لرأيها تعصبا؛ ولكن الشيخ الوطني نلفيه يجيب أبا رقية متحديا اياه:

ـ «جاء بهذا التراب (ليونارد) من فرنسا ووضعه هنا. .٪» (21).

فهذا الجواب الصارم المقنع يحمل ايديولوجية قائمة على منطق الأشياء وحقائقها؛ فالمعمر ليونارد لا يستطيع أن يزعم أن حيز المزرعة له، بالمفهوم السياسي والتاريخي، وانما هو له من حيث المفهوم الاستعماري القائم على الاستلاب واللصوصية والاستيلاء بالقوة على ممتلكات الآخرين. فحتى على افتراض انه ابتاعه من الجزائريين بشرعية قانونية، فإن هذه الشرعية تبطل مع بطلان شرعية الاستعمار؛ بل ان هذه الشرعية لم تكتسب معانيها القانونية قط إلا لدى الاستعمار نفسه.

ويتجلى هذا الموقف الرافض لشرعية الحيز بالقياس الى صاحبه المزعوم في قول احدى شخصيات القصة: «سرق (ليونارد) منا هذه الأرض» (22). فهذا الحيز الذي قوامه أرض المزرعة وما حواليها وما فيها ليس لليونارد فيه حق مشروع؛ وانما هو حق لأهل المزرعة الذين يقومون على خدمتها، ورعاية شجرها، وسياسة حيوانها، لأنّ ليونارد لم يمتلك بالسبل الشرعية، ولم يبتع الأرض بالرسوم القانونية المسلّمة في جميع الأعراف والشرائع، وانما ابتاعها ابتياع الغالب من المغلوب، والقوي من الضعيف، والشبعان من الجوعان.

ونستخلص روح هذا الموقف من خلال سلوك شخصية الابن وطعنها لشخصية المعمر ليونارد. فقد كانت علة هذا الطعن المباغت، متمثلة في ازماع المعمر على حظر الأسرة من العودة الى حيزها الأول الشرعي، أي المنزل الذي كانت تقطنه قبيل ازماعها على الرحيل. فالحنين هنا الى الحيز الأول يفجر

الغضب، ويبجس العنف في نفس الفتى الذي فزع الى خنجره فأوعاه في صدر المعمر. والشخصية نفسها تحكي ذلك عن نفسها (ونحن هنا لا نتفق مع الراوي الذي يجعل من قارئه بليدا جاهلا لا يدرك المواقف ولا يربط عللها بمعلولاتها، فيتدخل هو لشرحها له جهارا) وتعلل سلوكها الذي سلكته حين طعنت شخصية المعمر؛ تتحدث عن الغضب الطافح الذي اعتورها فتقول: «نبع في نفسي عندما مررنا بدارنا ومنعنا (المعمر ليونارد) من العودة إليها» (23).

كل أولئك والأمر يتصل بالحيز العام في قصة «الرجل المزرعة». اما خصائص هذا الحيز فتمتاز بالقتامة والضجر. والظلام محيط بهذا الحيز من جميع أقطاره. فكأن هذا الظلام دسه النص ليحول بيننا وبين تصور حيز واضح المعالم، مشرق المناكب. والظلام عنصر يدسه المبدعون في أعمالهم الأدبية على اختلافها للتعمية علىَ القارىء وتهيئة الجو الملائم لسلوك الشخصيات وتحركها بعنف وحرية. فمثل هذا الظلام المخيّم على الحيّز هو الذي ظاهر شخصية الابن الثائر على أن يشهر خنجره ثم يطعن به صدر المعمر الظالم. ولو لم يكن هذا الظالم ناشرا أجنحته على الحيز والشخصيات لامتنع ذلك السلوك، وانتفى ذلك الموقف العنيف.

وكان يجوز للنص أن يجتزىء بوصف الحيز من خلال ما يضطرب فيه من سلوك دون وصفه هو في حد ذاته. وقد كنا نود، وكينونة الود هنا مجرد تمنّ لا يدرك، أن تبدو حقيقة الحيز وطبيعته من خلال سلوك الشخصيات نفسها، لا من خلال الوصف المجرد الذي صبه المؤلف عبر النص، كقوله:

- «كان الظلام والسكون يخيّم على المزرعة» (24)؛
- «كان الظلام يخيم على الطريق» (25)؛
- «أرى بيوت الفلاحين منحنية بظلامها على من فيها» (26)؛
- «لم أستطع أن أراه (المرئيّ هنا هو ليونارد) جيدا» (27)؛
- «كان الظلام يسود المزرعة ويغطي طريقها وطريقي» (28)؛
- «افترقنا في الظلام...» (29).

فهذه المقاطع النصية تثبت لنا الى أي مدى أسدل الراوي على حيزه ستائر صفيقة من الدجى حالت بيننا وبين رؤية هذا الحيّز بوجه واضح. فالظلام هو

السائد والمخيم على الطريق، والمزرعة، وأكواخ الفلاحين، وعلى ليونارد والأسرة جميعا. ونتيجة لكل هذه المناظر المظلمة من الحيز فإننا نجد شخصيات القصة تتناحر وتتلاحى داخل جنح الظلام، كما تتزايل عبر أرديته الصفيقة التي كان ينشرها فوقها فلا تكاد ترى شيئا.

واذن، فالظلام هو الصفة الغالبة على حال هذا الحيز الذي رأيناه يتشكل بثلاثة أشكال:

أولها حيز المزرعة بما فيها من حيوانات وأشجار ونباتات، وبمن فيها من فلاحين وأسرهم البئيسة.

وثانيها الحيز المجهول الذي أرادت الأسرة الرحيل إليه، وهو غير موصوف، لأنه غير معروف بصورة دقيقة لدى الشخصيات والسارد جميعا؛ فلا ينبغي أن يكون معروفا لدى المتلقي وحده.

وثالثها حيز يقع بين ذلك وهو هذان الطريقان اللذان يرمزان الى التماس سلوك معين: سلوك يختلف فيه الابن عن أبيه، والأب عن ابنه، فإذا كل منهما يتخذ طريقه. وأثناء كل ذلك نلفي ظلاما مخيما، وديجورا مطبقا.

رابعا ـ خصائص الحيز في «تحت السقف» للسائح:

والحيز في هذه القصة أيضا لا يكاد يختلف إلا قليلا عن الحيز الذي كنا رأيناه في القصص الثلاث السابقة التي حاولنا من خلالها معرفة طبيعة الحيز الشائع، وخصائصه الجاثمة. فهنا أيضا نجد الضيق والضحالة والقتامة هي الخصائص الطاغية. ولكننا هنا نلفي النص يوظف الحيز للتعبير عن البؤس والفقر بذكر بعض صفاته الدالة، كما نلاحظ ذلك في بعض هذه المقاطع:

ـ «نظر الطبيب... الى سقف البيت المشقق وقشوره الكثيرة التي تتساقط» (30)؛

ـ «زوجته... تنظر الى السقف نظرة تنمّ عن خوف شديد» (31)؛

ـ «تعالوا لتروا بأعينكم سقف الحجرة وجدرانها التي ينام فيها أولادي...» (32).

- «وجد الحجرة فارغة لا نافذة لها. . . ليدخل الحجرة الثانية التي لا باب لها» (33).

فكل هذه المقاطع تصف الحيز في هذه القصة. وكل وصف يعكس الحال البئيسة لهذا الحيّز الذي كانت تضطرب فيه الشخصيات، ويضطرب من فوقه الحدث. ففي المقطع الأول نلاحظ تشققا في السقف، وتصدعا باديا على صفحته، يصفع العين كلما التفتت إليه. ولو وقف الأمر لدى هذا الحد من السوء والبؤس لهان، وانما كانت الشقوق الى جانب تفطرها متساقطة التراب، متهاوية الغبار؛ لتقادم مادتها التي بنيت بها. واذا انضاف الى الشقوق التي قد تكون حديثة الوقوع فيتجاوز عن أمرها الى حين، هذه الأتربة الراشية المتساقطة طول الدهر فإن ذلك لا يعني إلا شيئا واحدا، لا ثاني له، وهو البؤس. بؤس هذه الأسرة المؤلفة من سبعة أفراد، والتي لم تظفر بمنزل لائق تثوى فيه، فكانت مكدسة تحت سقف واحد كالمواد الميتة؛ تحت سقف يوشك أن ينهار.

والشخصية هنا تعبر عن شقائها (شخصية الأب) من خلال النظرة المختلسة التي تلقيها على السقف الموشك على الانهيار. والحيز هنا بطبيعة الحال ميت، وانما الذي يبعث فيه الروح هو هذه النظرة التي تنطلق من عيني الطيب فتحيل كل شيء داخل هذه الغرفة الى حياة مفعمة بالقلق والاشفاق. فالخوف الذي يكتسح نفس الطيب ينبعث من أرضية الغرفة الى سقفها عبر الفضاء الضيق الفاصل بين هذه الأرضية وذلك السقف. ومصدر الخوف ينبعث في النفس، تلقائيا، وبناء على ظروف قبلية، عبر الشقوق التي جلّلت صفحة هذا السقف المتهاوي.

ولم يكن السقف مصدر خوف وقلق للطيب وحده، وانما جاوزه الى صاحبته التي كانت تتأمل سقف غرفتها بإشفاق، وتسترق إليه النظرات بارتياب وحزن. ان سقفها لمتهاو حتما، وانه لواقع يوما حقا؛ ولكن أنى لها بمنزل بديل؟ فالأمر لم يعد منحصرا في ضيق الحيز الذي يظللهم فحسب، وانما في خطره وانعدام أمنه أيضا. فالشر هنا يجثم في شيئين اثنين لا في شيء واحد كما نرى. من أجل كل ذلك لا تملك الزوج إلا أن تعبر عن خوفها من خلال النظرات المريبة التي كانت ترسلها الى سقف بيتها هذا، كل حين.

ولا نلفي إلا بعض ذلك في المقطع الثالث من نص هذه القصة؛ فالأب هنا يخاطب رجال الشرطة بعد ان وقع في قبضتهم، وبعد أن أدرك أنه أخطأ؛

ولكنه كان مضطرا في محاولة للتوسعة على أفراد أسرته، يخاطبهم داعيا اياهم الى الذهاب الى بيته الأصل، المتقادم البناء، الضيق المساحة، ليروا بأعينهم سقفه وجدرانه: فإن رضوا، هم، له بذلك، رضي به هو لنفسه أيضا. فالسقف والجدران وما حولهما من حيز هي العناصر المفرزة للحيز، المفجرة للحدث، المذكية للصراع الدرامي بين شخصيات القصة.

والمقطع الرابع يعكس هو أيضا بعض هذه الخيبة في البحث عن حيز لائق؛ فقد انطلق الطيب من منزله الأصل، وغدا يبحث عن حيز أليق، أرحب. ولكن بعد العثور عليه لاحظ أن حجرته الأولى فارغة، ولكن تنقصها النافذة، والثانية ينقصها الباب. وكلتاهما كانت موئلا للحشرات، ومقرا للجراثيم، ومسرحا للعنكبوت.

فالحيز في هذه المقاطع يتسم اما بالوساخة والقذارة، واما بالبلى والقدم، واما بالضيق الشديد، واما بالنقص في التجهيز. وفي كل طور يكون مظنة لشقاء الشخصيات وقلقها وعذابها.

ومما يمكن أن يلحق بمثل هذا الحيز ما جاء في نص القصة «عرج (الطيب) على شارع قصير يكاد يكون مظلما» (34). فهذا الحيز المتمثل في الشارع القصير المظلم ليس محايدا، وانما هو موظف لغاية فنية هي المتجلية في الدلالة على سوء موقع الدار المبحوث عنها. كانت غاية هذه اللقطة اذن رسم الصورة البئيسة للحيز الجديد المنشود. ومفتاح هذه المعرفة الدلالية هما «شارع قصير»؛ و«يكاد يكون مظلما». فهاتان العبارتان هما صاحبتا الدلالة المحورية التي تتركز من حولها قيم كثيرة من معجم المضمون المعبر.

والصنف الثاني من الحيز في هذه القصة هو ذلك الذي نحس به من خلال الحديث عن الرغبة في الرحيل؛ فالأم تجيب ابنتها الصغيرة في شبه يقين:

- «سنرحل» !

والبنت تجيب أمها متغنية سعيدة:

- سنرحل ! سنرحل . . .

ثم من خلال التمتع بالحيز الجديد:

«وكان صباح يوم الأحد... وجرى الأطفال الخمسة في الحوش الجديد» (35).

ففي هذه المقاطع الثلاثة نجد الشخصيات:

1 - تبحث عن حيز جديد وتتطلع الى العثور عليه، وتشرئب الى امتلاكه بأي وجه. فالرحيل لا يكون الى حيز مجهول، كما كنا رأينا ذلك في قصة «الرجل المزرعة» لابن هدوقة، وانما يكون الى حيز معلوم هو هذا المنزل المهجور الذي تركه شخص ومضى الى شأن آخر من الحياة.

2 - تتمتع فعلا بما عثرت عليه من حيز جديد. ويتمثل ذلك في سعادة الأطفال وركضهم في ساحة الدار الجديدة القديمة. كما يتجلى في عناية الأم بتنظيف المنزل المستولى عليه واطمئنانها فيه، وسعادتها به، بعد أن أصبحت تقطن مع أسرتها فقط، لا يضايقها جار ولا جارة.

ولكن مثل هذه السعادة لم تك إلا خيتعورا؛ فالذي يستولي بغير قانون ولا حق على بيت غير بيته أصلا، لا يمكن أن يسكت عنه هذا القانون. وذلك ما حدث. فقد جاء رجال من الشرطة وقادوا الطبيب من أجل التحقيق معه.

وهنا نجد الأب يصطنع كل ما أوتي من منطق ليقنع رجال الشرطة بأنه كان على شيء من الحق حين استولى على حيز جديد، لأن الحيز الذي كان مخصصا لأسرته مفعم بالمخاطر والمهالك. ثم كيف يذر أطفاله تحت سقف بيت متقادم يريد أن ينقض، ومثل هذا المنزل مغلق لا تقطنه إلا الحشرات والفئران؟ (36) فالقانون، في الحقيقة، يمنع المواطنين في الجزائر من أن يقيموا تحت سقف متقادم بال، ولكن هذا القانون ذاته يمنع من استيلاء المواطنين على منازل غيرهم ولو كانت فارغة، إلا بنظام معلوم. وهذا هو مصدر سوء التفاهم القانوني بين الطبيب ورجال الشرطة. فهو، في رأيه، لم يزد على أن قطن حيزا فارغا مهملا. وتعميره وتنظيفه أنفع له، ولأسرته معا. ولكن هذا الحيز الفارغ، في رأي الشرطة، ما كان له ليستولي عليه اغتفاصا واقتسارا، اذ كان القانون يحول بينه وبين ذلك.

والقتامة تخيم على حيز قصة «تحت السقف» في كثير من أطواره، ويتجلى ذلك خصوصا في: «ودخل وقد أشعل شمعة كان قد أحضرها معه» (37). فالشمعة هنا فيها دلالتان اثنتان: دلالة على حال، ودلالة على زمن. فأما الدلالة على حال فهي المتمثلة في أن هذا المنزل المهجور، الحيز الفارغ، لم يك مزودا

بكهرباء. ومعظم الظن ان الشارع كله، بل الحي كله، كان كذلك. وفي بعض ذلك ما فيه من اهمال لهذا الحيّ وبعده عن مركز الحضارة. واما الدلالة على زمن، فهي المتمثلة في أن الشخصية ما التجأت الى اشعال نور الشمعة إلا لوجودها وتحركها في زمن ليل. فالشمعة اذن وهي تضيء انها تحمل حول شعاعها دلالات حضارية وزمانية وحيزية أيضا؛ اذ بفضلها تشاهد مساحة من الحيِّز؛ فهي التي تفسح فيه بعد أن كان ضيقا، وهي التي تضيء أركانه بعد أن كان مظلما.

كما تتجلى قتامة الحيز في بعض قول النص السردي: «عرج على شارع قصير يكون مظلما» (38).

وقد سبق لنا ان تحدثنا عن هذا المقطع فلا مدعاة لاعادة ما قيل منذ قليل.

ويشترك حيز «تحت السقف» مع حيز «الأضواء والفئران» في عدة مواقف، ومنها أن المعلم، شخصية «الأضواء والفئران»، ينتهي بعد الاستيلاء على منزل غيره الى السجن. بينما نجد العامل، الطيب، في «تحت السقف» ينتهي الى بعض ذلك حين تقوده الشرطة من أجل التحقيق معه. يبقى أن نميز أثناء ذلك بين شخصية المعلم التي تسعد بدخولها السجن، وشخصية العامل الذي يشقى شقاء مرا لعاملين اثنين:

1 ـ انه مجاهد أبلى بلاء حسنا أيام ثورة التحرير.

2 ـ انه أب لخمسة أطفال.

فالسطو اذن على الحيز واقع في القصتين. ولكن لم تك نتيجة هذا السطو السجن في حال، والخضوع للتحقيق في حال ثانية.

ومنها أيضا أن حيز «تحت السقف» يشترك مع حيز قصة «الرجل المزرعة»، وذلك من حيث ان هذا وذاك يلتقيان في الانتهاء الى غير ما أريد لهما. ونلاحظ أن الأم في «الرجل المزرعة» تتردد كثيرا في مغادرة الحيز الأول. ومثلها الأم في «تحت السقف» التي ترتاب في نجاح زوجها في الحصول على منزل بدون أهوال ولا طوائل. ولكن الأم في «تحت السقف» تحصل على حيزها الأصل (ندرك ذلك بالذكاء لا بالنص)، بينما الأم في «الرجل المزرعة» تفقد الحيز الأول وتوشك مهددة بالاقامة تحت العراء.

بينما نلفي الحيز في «هلال» يقترب من صنوه في «الأضواء والفئران»؛ لأنّ هلالا حين فقد الحيز، فقد السعادة العائلية؛ فقد صاحبته وابنته. على حين ان المعلم انما لم يتزوج، هو أيضا، لانعدام حيز ملائم.

خامسا ـ خصائص الحيز في «اجازة بين الثوار» لعثمان سعدي:

وأول ما نلاحظ حول خصائص الحيز في هذه القصة انه يختلف في معظم أحواله عن أنواع الحيز التي كنا لاحظناها في القصص الأربع التي حاولنا معالجة الحديث فيها عن الحيز؛ فإذا كان ذلك الحيز متسما في الغالب بالقتامة والظلام، والرطوبة والنداوة، والبرم بالضيق، ومعاناة الاختناق؛ فإننا نلفيه هنا يتسم بالرحابة والنقاوة، والسعة والاشراق، والجمال والبهاء. ولا يشترك حيز «اجازة بين الثوار» مع الحيزات الأخراة إلا في شيئين اثنين:

1 ـ ان الشخصية لا تصل، في حقيقة الأمر، الى غايتها من الحيز الذي كانت تيممه بالحافلة أصلا؛ فقد حال بينها وبين بلوغه وقف الحافلة في بعض الطريق، في موقع متسم بالارتفاع والانعراج والوعورة، والدفع بها، بعد اختلائها من ركبها، الى نحو الوادي العميق القعر، البعيد الغور. فهذا الحيز هنا يشبه حيز شخصية الفلاح الفار في قصة «الرجل المزرعة»؛ فإن الفلاح هنا يشد الرحال الى غاية من الحيز فيحول بينه وبين الوصول إليه المعمر ليونارد الذي كمن له بعض الطريق وأرغمه بالقوة على الاياب الى داخل المزرعة. يبقى أن ننبّه، مع ذلك، الى ان مفرز الحيّز في «اجازة بين الثوار» صاحبته شخصية فرنسية، وان الذي حال بين بلوغ هذا الحيز شخصيات جزائرية. على حين ان النقيض لذلك هو السائد في قصة «الرجل المزرعة» حيث ان مفرز الحيز هو شخصية الفلاح الجزائري، والكابح لغلوائه هو شخصية المعمر الفرنسي. ينضاف الى ذلك أن حيز شخصية جانيت حيز السعادة المنشودة، واللذة الملتمسة لدى الجدة في تلمسان. فانطلاق الحيز بالقياس الى هذه الشخصية من أجْل الشعور بسعادة ألذ وأعمق. اما حيز شخصية الفلاح الجزائري الفار في «المزرعة الرجل» فإنه يتصف بالغموض والقتامة والحيرة والتردد والشقاوة والقلق والخوف جميعا.

2 ـ ان حيز قصة «إجازة بين الثوار» يتفق مع جميع أنواع الحيز الواردة في «هلال»، ولاسيما في «الأضواء والفئران»، و«تحت السقف»، و«الرجل المزرعة».

فقد كنا رأينا الشخصيات هناك تتطلع بإصرار وشوق الى امتلاك حيز جديد أو استكشافه. ولا نلفي هنا إلا بعض ما كنا ألفينا هناك. فشخصية جانيت، منذ اللحظات الأولى من سير الحدث، ندرك بأنها تبحث عن حيز جديد يكسر هذا الضجر الذي قارفها ولم يفارقها، ولازمها ولم يزايلها، مما جعلها تتمنى أثناء توجهها نحو مدينة تلمسان الى الوقوع في قبضة ثوار جيش التحرير الوطني الجزائري لعلها أن تستكشف، بنفسها، عالما لا تعرفه، وتعيش في جو تنعم فيه ببعض السعادة والنعيم. والشخصية تعبر عن هذا الموقف بشغف وشوق وتطلع حين تقول: «وتملكني في هذه اللحظة شعور غريب، مزيج من الخوف وحب استطلاع عالم مجهول، عالم لم أعرفه إلا من خلال كتب التاريخ والصحف، عالم الثوار والمتمردين» (39).

فشخصية «هلال» بحثت عن حيز جديد لتقرّ فيه مع الزوج والبنت، فخابت المساعي، وكلّت العزيمة؛ على حين ان شخصيات الفلاح في «الرجل المزرعة»، والعامل في «تحت السقف»، والمعلم في «الأضواء والفئران» تبحث عن حيز جديد للتخلص من ضيق القديم، أو الظلم الملازم له، فتوفق الى الوقوع عليه ولكن الى حين حيث أن النهاية بالنسبة الى الشخصيات الأربع تكون تعيسة.

اما فيما عدا ذلك، كما أسلفنا القول، فإن الحيز في «اجازة بين الثوار» يتصف بالرحابة والبهاء، على الرغم من انه يدل أطوارا مظهره على الخوف والحذر، كما نلاحظ ذلك في المقاطع التالية:

- «أقمنا داخل مغارة بقية النهار» (40)؛

«كانت الساعة الواحدة بعد الظهر عندما وصلنا المغارة» (41)؛

- «.. العريف مصطفى طلب مني ان أدخل مغارة من هذه المغارات التي تكثر في جبال الجزائر لأنال قسطا من الراحة» (42).

ولكن الحديث عن المغارة لا يبعث فينا، في الحقيقة، أي شعور بالخوف أو الحزن أو الكآبة، كما هو متوقع من الدلالة التي يحملها لفظ «المغارة»، بل اننا نشعر باقتناع، بأن الدخول إليها انما هو ضرب من التماس حيز جديد ليس غيرا. ومهما يكن من أمر، فإن ذكر المغارة في حيّز القصة لا يعني إلا منظرا من هذه المناظر

الروائية. أي كأننا نشعر بأن الأمر ليس جدا للغموض الذي يهيمن على موقع هذه المغـارة جغرافيا وأسطوريا معا. فالمغارة هنا حيز مقحم في رأينا من أجل نسج الحدث في جو آمن لا أثر فيه للخوف ولا للقلق. والآية على ذلك أن الشخصيات تفزع الى مغارة أخرى، لدى نهاية القصة، وكأن هذه المغارات كانت في جبال شمّاء لا تصلهـا الأرجل، علما بأن الأراضي القريبة من مدينة الغزوات ليست بالوعرة على النحو الذي وصفت به في القصة، فهي في معظمها أراض زراعية خصبة تكثر فيها المنابع فعلا، ولكن تنعدم فيها الجبال الصخرية الوعرة، والأودية العميقة البعيدة القرار. فالحيز هنا في كثير من عناصره مقحم، يفتقر الى الصدق الجغرافي.

والآية على ان حيز المغارة لم يك مقصودا لذاته، وانما جيء به لرسم صورة شاعـرية قبـل كل شيء، ان النص يختلق لاحـدى هذه المغارات نبعا يتبجس بجوارها، كما تنبئنا بذلك الشخصية الراوية حين تقول: «كانت المغارة قرب نبع صغير رائع في الجمال والابداع» (43).

فالمغارة هنا لا توحي اطلاقا بالوحشة ولا الخوف، وانما توحي بشيء من الـوداعـة والطمأنينة وارتياح النفـس إليها، على غير ما نجده في مغامرة «اللاز» للطاهر وطار التي تستحيل الى حيز تنفرز فيه كل ألوان الصراعات الايديولوجية والمؤامرات السياسية. فالمغارة هنا رمز للأمن المطلق، والسعادة الشاعرية الحالمة. ونلفي شخصية جانيت تتبنك في هذه السعادة وترفل في ظلالها حين تتقدم من هذا النبع الجاري بقرب مغارتها، وتغمس يديها في مائه الرقراق، ثم تشرع في رش وجهها ونحرها وأطرافها بذلك الماء الذي لبرودته «كأنه خارج للتو من ثلاجة» (44).

فالحيز هنـا على اختـلاف أنـواعـه يوظف لايواء الثوار باعتراف الاعداء أنفسهم حيث نلفي شخصية الكهل الفرنسي الذي كان يرافق جانيت في سفرها يخاطب هذه الفتاة فيقول:

- «ألا تعلمين ان هذه الجبال والوديان أوكار لهؤلاء الفلاقة» (45)؟ فإذا كانت الجبال الشاهقة والأودية العميقة كانت وكنات للمجاهدين فما القول في المغامرات التي لم تك أصلا إلا مأوى للخائفين، وملاذا للفزعين؟

ونلاحظ رغبة طافحة، في هذا النص، الى اشباع النهم من وصف الحيز لغاية الوصف، قبل أن يكون لغاية فنية. والتوظيف الفني على أي حال يذوب في هذه الأوصاف الملحة فيمسي ضعيفا الى حد بعيد. وبعض ذلك ما يتجلى في حديث شخصية العريف مصطفى الذي كان يرافق جانيت، فقد خاطب الفتاة الفرنسية بأنه يرى «في هذه الجبال الدرع الحامي للثورة» (46). فهنا لا نلمح أي توظيف فني للحيز، اذ تقرير حقيقة هذا الحيز من باب الأمور المعلومة الواقعة؛ فقد كان الفرنسيون يعرفون ذلك ويعترفون به؛ وآيتنا على ذلك ما كانت قالته شخصية الكهل الفرنسي الذي كان يصاحب جانيت: «ألا تعلمين ان هذه الجبال والوديان أوكار لهؤلاء الفلاقة» (47)؟

والملاحظ ان الحيز، في قصة «اجازة بين الثوار»، في معظم أطواره يتسم بالوعورة والرحابة، وهو أمر طبيعي طالما كان مسرحا لثوار قصاراهم نشدان الانقضاض على العدو، دون الوقوع في قبضته، وذلك بفضل وعورة الحيز الذي يتيح لهم الاختفاء بسرعة ويسر، والفرار في ظروف ملائمة. فالوعورة والرحابة هما الصفتان اللتان كانتا يجب أن تشكّلا هيكل هذا الحيز.

وقد ألفينا شخصية جانيت، بحكم ما كان النص مهد له من برمها الشديد بحيزها الأصل، وجوها العائلي المضجر، تمسي شديدة الحب للحيز الجديد الذي ألفته بيسر وسرعة مدهشين؛ فقد أصبح الطريق الضيق المحجّر الملتوي بين رجليها اللطيفتين الناعمتين رحبا لجبا. وقد اعترفت الشخصية بأن عينيها قد ألفتا السرى، فصارت لا تجد مشقة في اختيار مواقع الخطى الملائمة «وسط هذه الثنايا غير الممهدة» (48). فالفتاة هنا تأتلف هذه الثنايا ولا تشعر بأيّ مشقة في السير خلالها، كأنها ولدت فيها، ونشأت من حولها؛ مع انها كانت من قبل تتبنّك في النعمة والنعيم، وترفل في الخير المقيم. وتلح هذه الشخصية المرحة في التوكيد على ايلافها الحيز الجديد، وتبدي أساها على مزايلته حين تذكر بأنها «غادرت هذا الجو وآخر صورة في ذهنـ(ها) وجه الملازم علي الأسمر...» (49).

فالفتاة هنا تكشف في هذا المقطع عن عواطفها الطافحة التي تحملها لذلك الضابط الجزائري الشهم؛ عواطف كريمة، دافقة، عارمة، عواطف اعجاب بالخلق السامي قبل كل شيء، ولكن يواكبها اليأس والقنوط... فلا شيء تأمله جانيت من وراء هذه العواطف الجياشة التي لم تك في أغلب الظن إلا بداية لحب عظيم تحول بينها وبينه بحار من الدماء (50).

وهذا الشعور بالحنين الى الحيز الجديد الذي عرفته عبر تطواف المجاهدين بين القـرى الجبلية، والمغـامـرات التي زعم النص السردي انها كانت تعج بها عجيجا، نحس به دافئا، دافقا، كريما، طافحا، حنونا، في قولها «غادرت هذا البيت... ونفسي مفعمة بانطباعات جميلة تطفح انسانية عن هؤلاء الفلاحين» (51).

فشخصية جانيت تغادر، هنا، بيت هذا الفلاح وأسرته، ونفسها طافحة بشتى العواطف التي وكّدت لها ما كانت تعتقد من قبل بأنّ هؤلاء الثوار ليسوا متهمجين كما كان الاعلام الاستعماري يصورهم للفرنسيين والعالم، ويحسبوهم ارهابيين لا يبتغون الا اراقة الدماء، حبا في هذه الدماء. فقد ألفت الفتاة بين أفـراد أسرة الفلاح التي أقامت لديه مع مصطفى وأصحابه بعض الوقت: من الحنان والعطف والتسامح والانسانية والأخلاق العالية، والكرم الفائق، والسخاء المتدفق ما أدهشها وبهرها بهرا؛ فجعلها تغادر هذه الأسرة، وهي أشد ما تكون شوقا الى لقياها تارة أخراة... الى لقاء بنت الفلاح الحسناء، ذات الابتسامة الساحرة، والأخلاق السمية، والعشرة السمحة، والقلب الطيب...

واذن، فشخصية جانيت، تطلعت الى حيز جديد في بداية القصة فوقع لها بشيء من المصادفة أو التوفيق. ولما وقع لها هذا الحيز الذي كانت تشرئبّ إليه سعدت به ونعمت، وغادرته وهي تحمل له حنينا عارما، وتكنّ له بين ثناياها شوقا غامرا. ولو خيّرت، جانيت، لما اختارت إلا البقاء فيه، والتمتع بجماله وهدوئه وبهائه.

احـــــالات

(1) الأضواء والفئران، ص: 58.
(2) م.س.
(3) م.س.، ص: 56.
(4) م.س.، ص: 57.
(5) م.س.، ص: 53.
(6) م.س.، ص: 54.
(7) الصداع، ص: 106.
(8) م.س.
(9) م.س.، ص: 105.
(10) م.س.، ص: 109.
(11) م.س.، ص: 111.
(12) م.س.، ص: 112.
(13) م.س.، ص: 111.
(14) الكاتب وقصص أخرى، ص: 28.
(15) م.س.، ص: 30.
(16) م.س.
(17) م.س.
(18) م.س.، ص: 33.
(19) م.س.
(20) م.س.
(21) م.س.، ص: 27.
(22) م.س.
(23) م.س.، ص: 32.

(24) م. س.، ص: 31. وواضح أن المؤلف سها فلم يثنّ الفعل العائد على اسمين اثنين (الظلام والسكون) لا على اسم واحد.

(25) م. س.، ص: 30.

(26) م. س.، ص: 31.

(27) م. س.، ص: 23.

(28) م. س.، ص: 34.

(29) م. س.

(30) الحبيب السائح، القرار، 37.

(31) م. س.

(32) م. س.، ص: 48.

(33) م. س.، ص: 41.

(34) م. س.، ص: 40.

(35) م. س.، ص: 43.

(36) م. س.، ص: 48.

(37) م. س.، ص: 41.

(38) م. س.، ص: 40.

(39) عثمان سعدي، تحت الجسر المعلق، 124.

(40) م. س.، ص: 128.

(41) م. س.

(42) م. س.، ص: 135.

(43) م. س.، ص: 128.

(44) م. س.، ص: 130.

(45) م. س.، ص: 122.

(46) م. س.، ص: 129.

(47) م. س.، ص: 122.

(48) م. س.، ص: 132.

(49) م. س.، ص: 137.

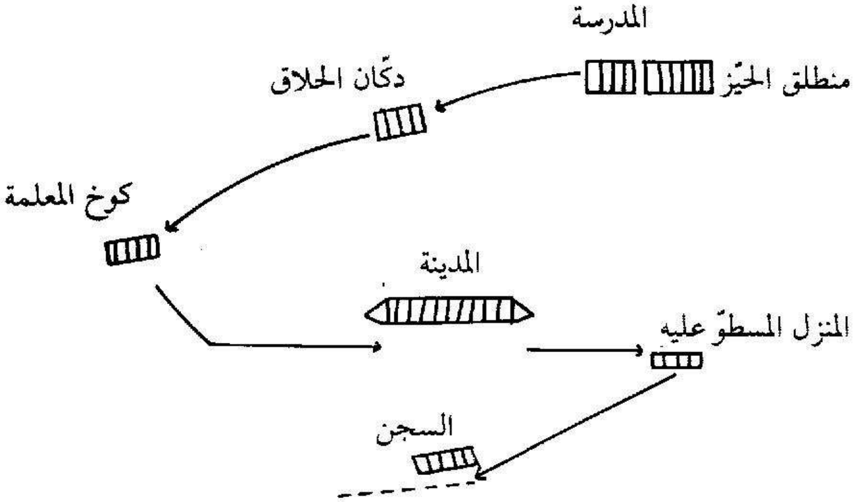
(50) م. س.

(51) م. س.، ص: 134.

ملحق يمثل اشكال حركة الحيّز
في القصص الخمس المدروسة

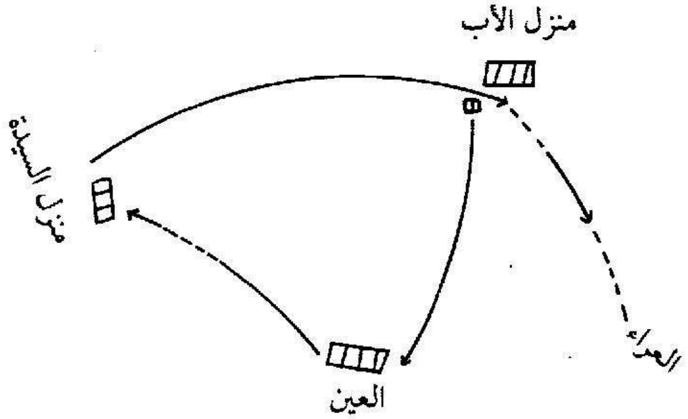
حركة الحيّز في «الأضواء والفئران»

حركة شخصية المعلم:



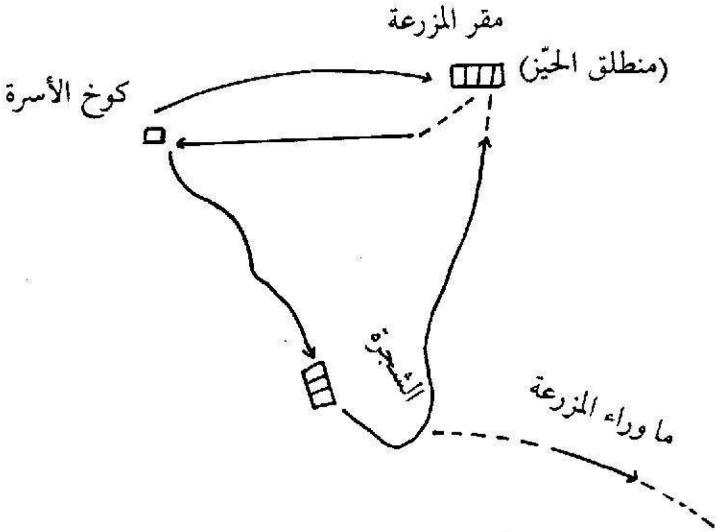
حركة الحيّز في قصة «هـــــلال»

حركة شخصية هـلال:



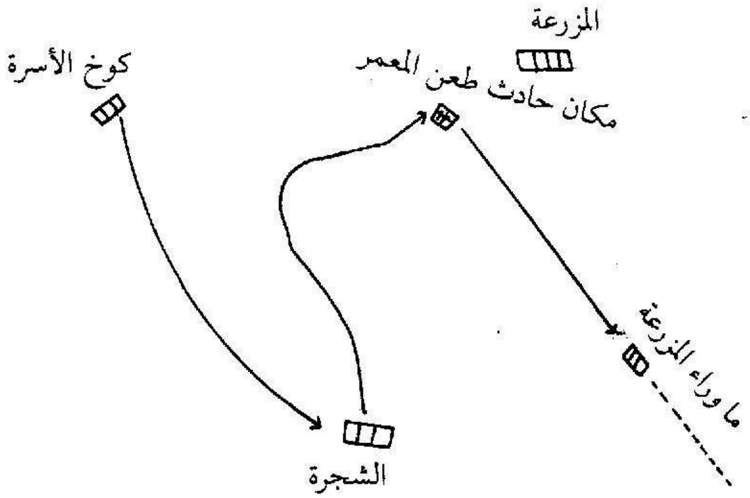
حركة الحيّز في قصة «الرجل المزرعة»

1 ـ حركة شخصية الأب:



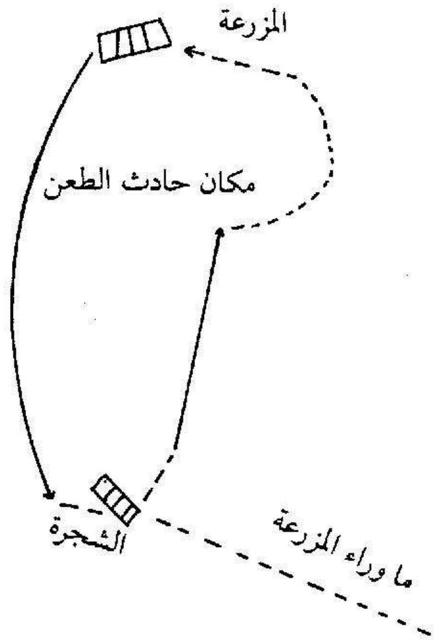
حركة الحيّز في قصة «الرجل المزرعة»

2 ـ حركة شخصية الابن:



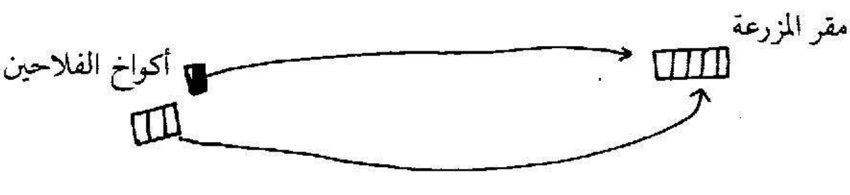
حركة الحيّز في قصة «الرجل المزرعة»

3 ـ حركة شخصية المعمّر:



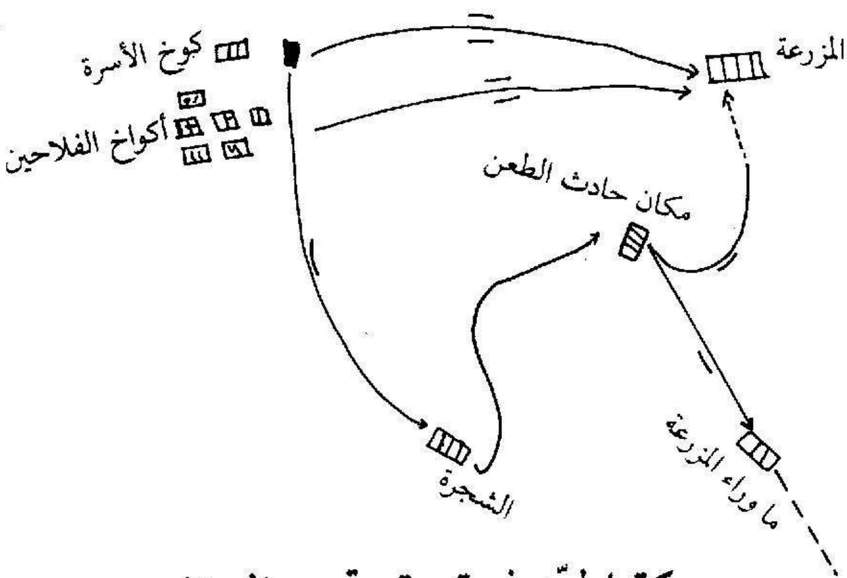
حركة الحيّز في قصة «الرجل المزرعة»

4 ـ حركة شخصية الطفل:



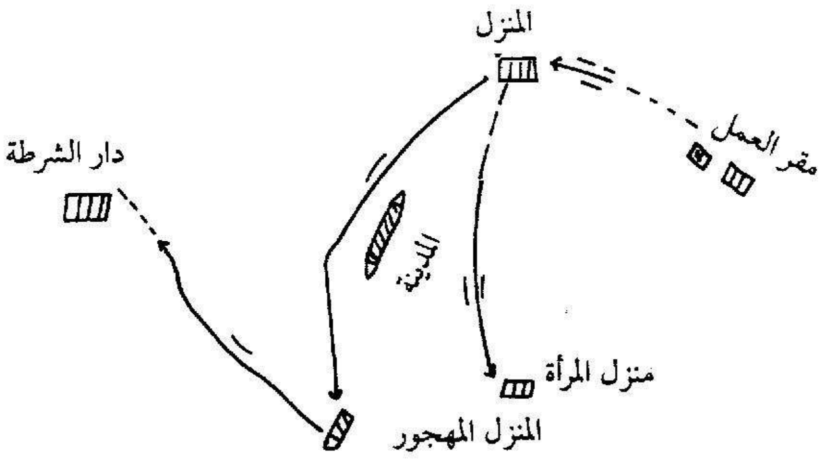
حركة الحيّز في قصة «الرجل المزرعة»

5 ـ شبكة العلاقات الحيزية العامة :



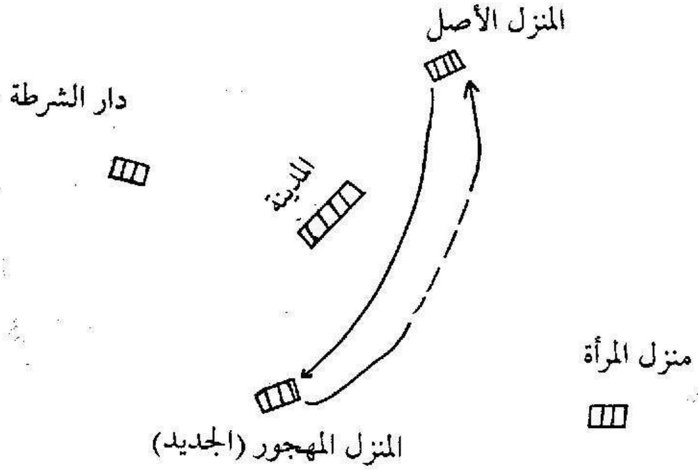
حركة الحيّز في قصة «تحت السقف»

1 ـ حركة شخصية (الطيب) الأب :



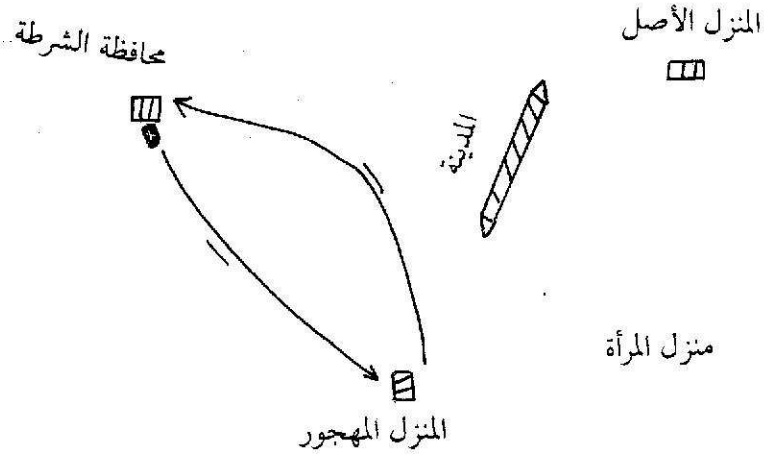
حركة الحيّز في قصة «تحت السقف»

2 ـ حركة شخصية الأسرة:



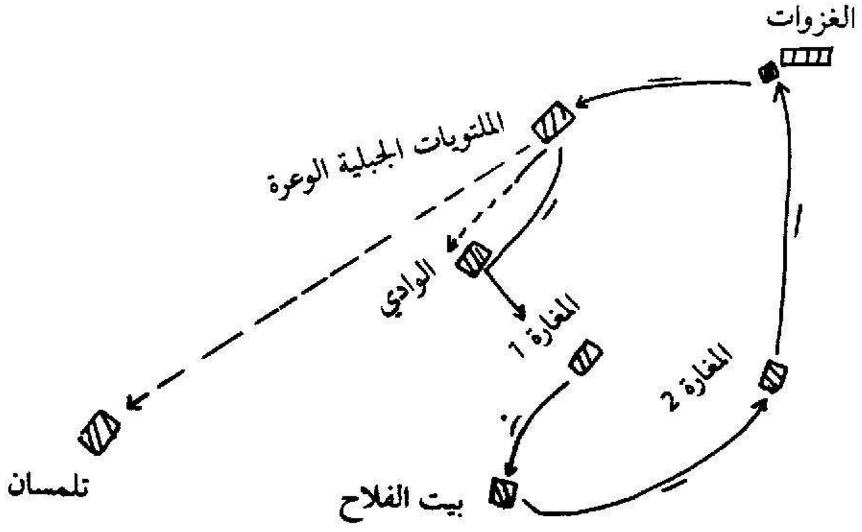
حركة الحيّز في قصة «تحت السقف»

3 ـ حركة شخصية الشرطة:



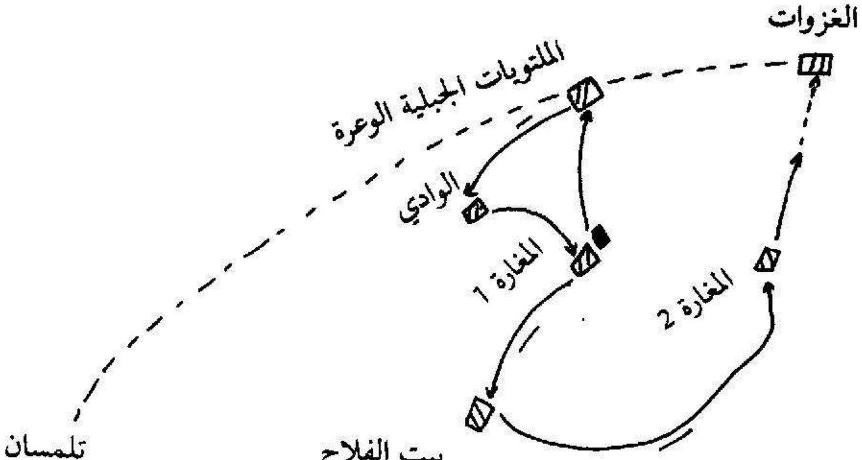
حركة الحيّز في قصة «اجازة بين الثوار»

1 ـ حركة شخصية جانيت:

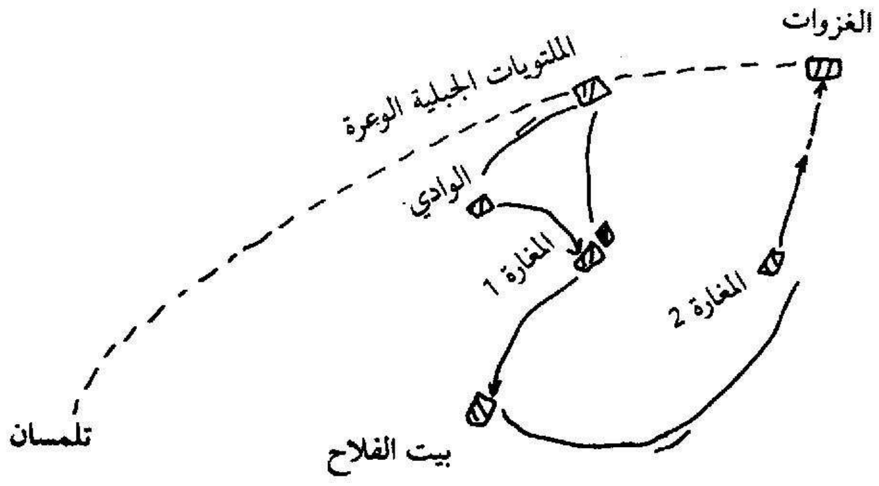


حركة الحيّز في قصة «اجازة بين الثوار»

2 ـ حركة شخصية جانيت:



3 ـ حركة الحيز في قصة (اجازة بين الثوار):



القسم الثالث

في المعجم الفنّي

الفصل الأول

المعجم الفنّي لدى السائح

اذا حقّ لنا أن نتحدث عن المعجم الفني لأحد من كتاب هذه المجموعات السبع، فإننا نتحدث عن الحبيب السائح الذي نلحظ له معجما فنيا معينا، يتكرر في كثير من الأطوار، أو في بعضها، ولاسيما في مجموعة «القرار» حيث تتكرر الظاهرة الألسنية عدة مرات هنا وهناك. فقد لاحظنا ظواهر تنجم هنا، كما تنجم هناك، ومفاهيم وظفت في هذا العمل كما وظفت هناك، ليس من باب العفوية وانهيال الخواطر، وانما هي من باب التوظيف الفني لمفاهيم معينة، لعلل: منها ما هو ظاهر، ومنها ما هو خفيّ. وبوسع الناقد الخرّيت أن يكشف عن مرامي هذا المعجم الفني المتنوع المفاهيم، والذي مع ذلك يصبّ في نهاية المطاف، في مَعِينٍ واحد من هذه المفاهيم.

وقبل أن نتحدث عن المعجم الفني بمعناه الضيق، نود ان نكتب كلمة وجيزة عن الأسلوب الفني للسائح. وهو أسلوب يتسم بالواقعيّة. وهنا يكاد يلتقي مع أسلوب احمد منور من بعض الوجوه على الأقل، بل يتصف بالواقعية الغالبة في الصورة، ولكن دون التفريط في ذات الجمال الفنّي (بيد أن هذا الديدن لا يكاد ينطبق إلا على مجموعة «القرار»، أما مجموعة «الصعود نحو الأسفل» فشأنها غير هذا، وسربالها غير سربال القرار)؛ فقد كنت ترى الراوية (القاص) أدنى الى الشعر منه الى القصة، أو أدنى الى القصة الشعرية الشفافة منه الى القصة الفجة

الأسلوب، النثرية الكـلام، الضحلة الصور. انك لتراه يوعب كلامه بألفاظ شعرية رقيقة طورا، وجزلة طورا آخر؛ ولكنها في الحالين راقية كاملة الفصاحة. ويزدان هذا الأسلوب بشتّى ألـوان المحسنات الكلامية من تشبيه، واستعارة، ومجاز. والتشبيهات بألوانها المختلفة تتكرر بإلحاح فإذا كل صورة لها ما وراءها من تشابيه واستعارات ومجازات، كما في قوله:

«وقد تعفنت رائحة السخرية التي تنبعث من لهجتها..» (1). فالنص السردي يصطنع هنا المجاز العقلي فيسند الى غير العاقل ما ليس له فيصبح عاقلا، وتغدو للسخرية رائحة، على ما في هذا المفهوم من تجريدية. ونحن نعلم ان اثر جبران خليل جبران واضح هنا في مثل هذا الأسلوب. وما في قوله أيضا:

«وأنها (الكلمة السيئة) كانت خنجرا طعن به صدره» (2).

فالكلمة السيئة تستحيل الى خنجر ماض، تطعن به الشخصية غيرها في النص السردي، وذلك لما يجمع بين الأثرين الناشئين عن كلمة السوء، وطعنة الخنجر المضاء. وكما في قوله تارة أخراة:

«يبتلعها (الشمس) البحر في شهوة رعناء...» (3).

فقد ألفينا الراوية هنا يعامل البحر معاملة العقلاء، فيتخذ له مزاجا فيه رغبة وفيه ميل الى شيء ما من جنس طبيعته... ولكن النص يصف رغبة البحر الشديدة في ابتلاع الشمس ومواراتها حين يظاهر الأفق مساء على ذلك، بأنها ذات رعونة هوجاء... فهو ليس شيئا أو كائنا عاقلا، هادئا متزنا في سلوكه، وانما هو كائن أهوج، أرعن، طائش. وكل هذا تلوين من المجاز، ومضطرب واسع من التصوير الذي لا ينبغي ان يكون له حدود. وكما في قوله:

«تنهدت، وزفرت نارا تأجّجت في صدرها...» (4).

فالنار هنا ليست على الحقيقة، كما هو واضح، وانما هي على المجاز. ونتيجة لذلك فإن التأجج نفسه ليس من الحقيقة في شيء؛ وانما هو من لزوم النار المجازية الاستعـمال، ليس غيرا. والذي حمل الراوية على اصطناع هذه الصورة العنيفة الحزينة، القاتمة اليائسة معا، ان شخصية القصة لما بلغ بها الهمّ غايته، واليأس نهايته؛ لم يكن من سبيل للتعبير عن هذه الحال القاتمة، إلا اصطناع مادة النار المحـرقة للتعبير عن سعال الشخصية التي تضافر الهمّ عليها والحزن، والمرض

والسل، فأصبح موتها وحيّا. ولو اصطنع الراوية السعال لهذه الزفرة الحزينة لما كان للصورة موقع كبير من الجمال الفني، ولأصبحت مبتذلة رتيبة لا تكاد تحمل شيئا كثيرا من الجدة والابداع. والذي دلّ على أن الصورة كلها مجازية، ان الصدر البشري لا يجوز أن يقذف من داخله النار بمفهومها الحقيقي؛ وانما لما كان الحزن الشديد، يشبه في تأثيره وقع النار ذات الوقود في الجسم، تنوسي المعنى الأول، واصطنع له ما يلائمه مما يكون له شديد التأثير في الجسم البشري، فكانت النار.

وكما في قوله أخيرا:

«المدينة مصدورة. ينخر صدرها حراك دائم. وجهها توشحه قتامة شتوية...» (5).

فهذا المقطع من أوله الى آخره سلسلة من المجازات التي منحته قوة ألسنية شديدة، فأصبح مثقلا بالجمال الفني الخلاق الذي سربل جملة من الصور المبتكرة. فللمدينة صدر، وصدرها ليس جميلا ولا سليما من الأمراض، وانما هو صدر مسلول معلول. وما أسوأ صدرا يكون مسلولا. والذي ينخر هذا الصدر ليس مرضا حقيقيا، كالأمراض التي نعرف، وانما هو مرض العصر، أي مرض الحضارة الجديدة بعقدها وتكاليفها وأتعابها. فهذه الحركة اللاهثة التي تشهدها المدينة صباحا ومساء، وتشهدها فيما بين ذلك حينا، هي التي تجعلها كالمرأة العجوز المصدورة. والتشبيه هنا بليغ. وغايته التبشيع والتفظيع. وقد أضاف الى صورة هذه المدينة العجوز العليلة في حالها، وجها شاحبا، وهيئة قاتمة، تلائمان الصدر العليل الذي ينشأ عنه حتما امتقاع اللون، وتغير في السحنة، وشحوب في المحيّا.

ومثل هذه الصور مما لا ينبغي الطمع في الاحاطة به، من نصوص «القرار»، في فصل عقد في الأصل للمعجم الفني. من أجل ذلك نجتزىء بهذه الايماءات التي ربما مكنتنا بعض التمكين من اتخاذ رؤية حول الأسلوب الفني للسائح في كتابة قصصه، ولنمض الى ما عقدنا من أجله هذا الفصل هنا، وهو المعجم الفني. ولنتساءل توا عن ماهية ملامح المعجم الفني لدى السائح: فما هو اذن؟

واذا كان من العسير الاحاطة بالمعجم الفني لكاتب من الكتاب، أو شاعر من الشعراء، احاطة دقيقة لا تبقي ولا تذر؛ فإننا مع ذلك استطعنا أن نلاحظ أن

الحبيب السائح يأتي حتما في المقام الأول بمعجمه الفني الذي يتسم بالالحاح في تكرار مفرداته، هنا وهناك. ولقد يبلغ به الأمر في بعض الأطوار الى تكرار صورة بعينها، أو عبارة بنفسها، في عشر قصص كما هو الشأن في ظاهرة التنهد والزفر والصدر التي نلاحظها تشيع شيوعا مدهشا في نصوصه السردية. ويتألف المعجم الفني للحبيب السائح من سبعة محاور تشكّل، في نهاية الأمر، معجما هو معجم التعاسة والأسى، والفقر والمجاعة، والكبت والاضطهاد.

وهذا هو ترتيب هذه المعاجم الفنية مصنفة بناء على تعداد تكرارها في هذه النصوص التي تشيع فيها:

1 ـ التنهد والزفر والصدر؛

2 ـ السعال؛

3 ـ البرد والريح والمطر؛

4 ـ الصخر والحجر والحصى؛

5 ـ نباح الكلاب وعواء الذئاب؛

6 ـ القيء؛

7 ـ اللون الأحمر.

ونحن الآن متوقفون لدى كل محور من هذه المحاور السبعة، فواضعون لكل جدولا لمفرداته أو عباراته الشائعة، فدارسونه من بعد ذلك على نحو يكشف عن بعض الخفايا، ويفسر بعض الظواهر، ويفضي في الحالين الى اثارة السؤال، واتاحة النقاش...

المعجم الفني الأول: التنهد والزفر والاحتراق والصدر

(جدول: 1)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
وضم محمد الى صدره...	البيت الصغير	25

شوق جارف يحرق صدره	البيت الصغير	26
تنهد ثم تقدم . . .	البيت الصغير	26
تنهد ثم جلس	البيت الصغير	27
تحركان في صدره عواطف دافقة	البيت الصغير	27
تنهد مغمضا عينيه	البيت الصغير	28
كان ملقى على صدره وصدره ينزف دما	البيت الصغير	33
زفر رضوان عاضا على شفته السفلى	البيت الصغير	33
زفر الطيب . . .	تحت السقف	37
لم يكن يهتز صدره	تحت السقف	43
تنهد ثم انتفض	تحت السقف	44
ربط الطيب يديه وراء ظهره وزفر	تحت السقف	48
ورفعته الى صدرها	الرحلة الأخيرة	51
بعد زفرة حرقت صدرها	الرحلة الأخيرة	51
تنهدت وزفرت نارا	الرحلة الأخيرة	53
نارا تأججت في صدرها	الرحلة الأخيرة	53

بينما يزداد صدرها ضيقا	الرحلة الأخيرة	57
تشخر شخيرا يملأ الصدور قرفا	«عد يا أبي»	60 - 59
وأطفال عريت صدورهم	«عد يا أبي»	61 - 60
تنهد مكبا على رأسه	«عد يا أبي»	63
زفر يراقب أرضية الساحة	تصفية	47
سقط شيء ما في صدره	تصفية	49
في رحلة عبر صدرها محمومة	تصفية	51
اندفع تيارا من صدره	تصفية	51
تنهدت في قبضته	حفل رسمي	57
لهيبا أحسه يستعر في صدره	حفل رسمي	58
زفرت اذ لم تدر كيف وجدت أصابع عثمان	حفل رسمي	59
حين اهتز صدرها بعنف	حفل رسمي	63
فأطلقت زفرة	حفل رسمي	63
خانته زفرة أسف	حفل رسمي	70
عمقها في صدره الملتهب	حفل رسمي	70

كان الثلج يفرش صدرها	حفل رسمي	71
حركت كوامن صدرها	حفل رسمي	74
فتسربت زفرة عبر مجال	الصعود نحو الأسفل	83
. . . تملأ صدره	الصعود نحو الأسفل	83
فتحرك في صدره مكامن الاشفاق	الصعود نحو الأسفل	87
وهز صدرها كلمات البشير	الصعود نحو الأسفل	91
. . . زفرت . . .	الصعود نحو الأسفل	92
لا تفصح له عما انتفض في صدرها	الصعود نحو الأسفل	96
وزفرت . . .	الصعود نحو الأسفل	97
فتصاعد زفرة حارة	الصعود نحو الأسفل	97
زفرة حارة من صدره	الصعود نحو الأسفل	97
زفر هروبا من الصدى	الدفن قبل الموت	35
الفرحة في صدر معمر	الدفن قبل الموت	38
ثم أحسّ صدره يمتلىء بشيء	الدفن قبل الموت	40
صار صدر عبد الوهاب فرنا يشتعل	عرائس الكاراكوز	23

حتى أصبح لا يزفر إلا نتانة	الاعــلان	71
شادا على صدره	الاعــلان	72
ناتىء في صدره	الاعــلان	73
تنهد، ثم تنهد	الاعــلان	74
فتنفس بعض الجالسين الصعداء	الاعــلان	78
وبصاق المصدورين	همــوم	79
المدينة مصدورة	همــوم	79
ينخر صدرها حراك دائم	همــوم	79
بعثت بخرخرة من صدرها	همــوم	80
أحس بشيء ثقيل يجثم على صدره	همــوم	80
اهتز صدره. . .	همــوم	81
صدرها المنبسط	همــوم	81
ليس كصدر المعلمة. .	همــوم	81
انه يشبه صدر أمه	همــوم	81
تشكو من ألم في صدرها	همــوم	83

اهتز صدره	همــوم	84
كلب مصدور	همــوم	85
تنهيدة حارة بعثت بها	همــوم	86
أعمق جارحة في صدره	همــوم	86
فتحرك في صدورهم	القــرار	87
تراكمات تغلي	القــرار	87
فيهز صدورهم	القــرار	87
تحرك في صدره وحش الحقد	القــرار	89
لشق الصدور	القــرار	89
من صدر الجبل	الصخــر	97
يغطي صدر الجبل	الصخــر	97
تنهد من يعرج تنهدا	الصخــر	98
قال ابن قدار بعد زفرة	الصخــر	99
في صدره تتسع . . .	الصخــر	102
الجبل الذي هز صدره	الصخــر	102

يعمّقها في صدورهم	ناس في الميناء	101
تدفىء صدرها	ناس في الميناء	106
في صدره تبحث عن خليج	على السرير ليلا	125
تتعمق صدرها	على السرير ليلا	125
حين حاول فك رموز صدرها	على السرير ليلا	126
صدر أم يتسع لحجم هموم الدنيا	على السرير ليلا	132
تعبر صدره	على السرير ليلا	132
تنهدت لا تدري لماذا؟	على السرير ليلا	135

دراسة الجدول : 1

نلاحظ لأول وهلة أن هذا الجدول طويل، ونتيجة لذلك فإن المعجم الفني لدى الحبيب السائح المشتمل على معاني التنهد، والزفر، والاحتراق، والغليان؛ وهي حركات نفسية أو عاطفية تنبعث من الصدر، أو مما في الصدر؛ معجم ثابت الحضور في هذه النصوص السردية اذ ألفينا سبعا وثمانين مادة ـ وذلك باستدراك ثلاث مواد فاتتنا في قصة «تصفية»، «الصعود نحو الأسفل»، ص. 45، والمادة هي : «فتفجر في صدره سؤال»؛ ثم في قصة «عد يا أبي»، القرار، ص : 70,69 والمادتان هما : «كأنها كانت خنجرا طعن به في صدره»، و«مزق صدره رصاص» (وقد اصطنعنا هنا مصطلح المعجميين)، تتكرر بوجهها، أو بوجه مضارع لها.

وقد ألفينا مادة الصدر تستأثر بالصدارة في هذه القائمة الطويلة فإذا هي تنال ستا وخمسين مرة من الحضور عبر نصوص مجموعتي السائح، مما جعل نسبة حضورها هذا ترقى الى 36,64٪ من مجموع المواد المعجمية الواردة في هذا الجدول. على حين أن مادة الزفر تكررت سبع عشرة مرة فشكّلت نسبة مئوية بلغت 19,54٪. بينما نلفي التنهد يتكرر ثلاث عشرة مرة فيشكل تكراره هذا نسبة مئوية تصل الى 14,94٪. اما مادة الغليان والاحتراق وما في حكمها فلم تتكرر إلا عشر مرات، ولم تبلغ نسبتها المئوية إلا 11,94٪.

والحق ان هذه الاستنتاجات الاحصائية التي لا تخلو من سهو لا تشفي للدارس غليلا، ولا تنير له سبيلا اذا لم يصطحبها تعليل لعلة ورود هذه القائمة الطويلة عبر هذه القصص. فلماذا اذن ورد هذا الجنس من الألفاظ الدالة على هذا الضرب من المعاني؟

اننا لنعلم ان الصدر مأوى للهموم، وموئل للحزن، وموقع للأسى، والحسرة، والحرقة، والجوى، والحقد، والمحبة، وما شئت من هذه المعاني الدالة على الانفعال والتأثر والميول والاهواء. وحسبه أنه يؤوى الجنان الذي هو محرك الجسم وآلته الأولى. والحق ان الصدر لم يرد منفردا بذاته، وانما ورد في معظم الأطوار مقترنا بمعنى من معاني الحزن والأسى، أو الهم والضيق، أو الحقد والاصرار على الأذاة. من أجل ذلك نلفي التنهدات والزفرات والغليان والحرقة من المواد التي تشكل قائمة هذا المعجم الفني الأول في هذه النصوص السردية.

بيد أن هذا التبرير في حد ذاته ليس شيئا ذا بال اذا لم نظاهره بتبرير آخر، وهو المتمثل في تعليل ورود هذه المعاني في النصوص السائحية. اننا نحسب ان محورها الأول الذي تتمحور حوله، من حيث مضامينها، انما هو الفقر والنضال من أجل عيش رغيد. ولما كان الفقر هو الجامع لمعاني الأسى، فإنه ليس بمستغرب ولا مستنكر أن تشكّل ألفاظ التنهد والزفرات، مع الصدر الذي تنبعث منه، المادة الأولى للمعجم الفني لدى السائح الحبيب.

واذن، فليس هذا المعجم الفني في حقيقة أمره إلا عكسا أمينا للمضمون المتناول عبر قصص بلغت سبع عشرة.

المعجم الفني الثاني : السعال وما في حكمه

(جدول : 2)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
ينادي مريم بصوت مبحوح	السنابل	8
يسعل سعالا حادا	الحمّال	18
انتابته نوبة سعال	الحمّال	20
تتبعه نوبة سعال	الرحلة الأخيرة	51
كلما سعل أحس به قد انهار	الاعـلان	72
المدينة مصدورة	همــوم	79
وبصاق المصدورين	همــوم	79
سعلت أمه سعالا حادا	همــوم	80
تكح دائما	همــوم	83
الزكام والكحّة	همــوم	83
كلب مصدور	همــوم	85
كسعلة حادة من صدر الجبل	الصخـر	97

أمس كح الدم	الصخر	98
كحّ ألما	ناس في الميناء	102
وكحّت السماء رعدا	ناس في الميناء	102
كحّ عمي عبد القادر كحّة	الصعود نحو الأسفل	109
كح ، كح ، كح ، كح . . .	الصعود نحو الأسفل	110
سعلت	الصعود نحو الأسفل	96

دراسة الجدول : 2

ان الأمر، في هذا الجدول، يتعلق بالسعال الذي لا يزال لدى معظم الأطباء مر الفقراء. فلم يكن السعال، وما في حكمه، يذكر في هذا النصوص السردية لمجرد انه مرض يساهم في رسم الحال البئيسة، والجو الحزين القاتم، للشخصية المتناولة في العمل السردي؛ وانما ذكر من أجل ذلك أولا، ثم من أجل توظيف هذا السعال المرتبط بحال الفقر المدقع ثانيا. فكأن السعال يعني الفقر والاهمال والجوع والعرى والاضطهاد، أو انعدام العناية على الأقل، وانعدام الدواء، أو قلته على الأقل، أو انعدام الطبيب، أو بعده عن مقطن الشخصية المتناولة على الأقل، وانعدام الطاقة، أو صعوبة الحصول عليها، اما لبعد عن مركز الحضارة والحياة، واما لفقر في الجيب، واما لذينك جميعا، وانعدام الحمام . . . ان السعال رمز لشبكة من المعاني المشجّرة التي يفضي بعضها الى بعضها الآخر مع الالتقاء جول ظاهرة الفقر الذي يعانيه أغلب شخصيات السائح .

فالسعال وما في حكمه من كحّة ، أو مصدور، يشكّل في هذا الجدول أحد المعاجم الفنية لنصوص السائح . واذا كان هذا المعجم قد تكرر أربعا وعشرين مرة ، فإنه تردد في ثماني قصص ، كما يتضح ذلك من الجدول الثاني .

ولعـل من حقنـا ان نلاحظ ان السعال وما في حكمه، يعد، في حقيقة الأمر، استمرارا لمعاني الجدول الأول الذي يمثل الزفر والتنهد والصدر. اذ كان هذا السعال لا يصدر إلا من الصدر؛ واذ كان التنهد والزفر لا يعدوان أن يكونا صفتين من صفات الهم أو الجوى أو الحزن أو المرض والتي تَقَرُّ كلها في الصدر. فالصـدر في هذا المعجم الفني يشكل المادة الأولى للغة الفنية لدى السائح اذا راعينا، ولنكرر، ان الزفر والتنهد والسعال انما هي صفات، او عاهات، نشأت عن وجود شيء من الهمّ الدفين، أو المرض المكين، داخل عالم الصدر. وبهذا الاعتبـار نجد هذا المعجم يشتمل اثنتي عشرة قصة، على الأقل، في مجموعتي «القـرار»، و«الصعود نحو الأسفل». فهو يشمل اذن 75٪ من القصص، اذا ذكرنا بأن عدد هذه القصص في المجموعتين الاثنتين يبلغ ثماني عشرة قصة.

ولم يك هذا السعـال، في معـظم الأطـوار، ذاك الذي ينشأ عن الزكام العارض، أو عن أي نوبة عابرة؛ وانما كان في كل أحوال هذا المعجم الفني صفة تصف حال الشخصية وتؤكد بؤسها وعالمها الفقير. فالشخصية حين تنادي انما تنادي بصوت مبحوح، نتيجة للنداء المستمر الملحاح، أو ثمرة من ثمرات العلة الملازمة للرئتين (السنابل).

والشخصية حين تسعـل سعـالا حادا انما يكون ثمرة من ثمرات المرض الذي قارفها ولم يفارقها، وهو المرض الذي لم تلق سبيلا للنجاة منه (الحمال). والشخصيـة حين تتـأوبهـا هذه النـوبـة من السعـال الخبيث لا تكـون متسامحة ولا هينة، وانما تنزل شديدة الوقع، ثقيلة الوطء، حادة الالام (الحمال أيضا). ومثل ذلك يقال في السعال الذي يلمّ على الشخصية في «الرحلة الأخيرة»، فهو ينثال على صدر الشخصية في صورة نوبة شديدة لا قدرة لها على نضحها، ولا قبل لها بشرهـا. بل ان هذا السعـال يستحيل في بعض أطـواره الشديدة، وصوره الخبيثة، الى نار، أو ضرب من النار المضطرمة في صدر الشخصية، تزفر فلا تزفر إلا اوارا مستعـرا، وتنفث فلا تنفث إلا شررا متأججا منبعثا من أعماق الصدر المهموم المعلول (الرحلة الأخيرة أيضا).

وعلى ان هذا السعال لا يلازم الشخصيات وحدها في النصوص السردية للسائح، وانما يلازم أيضا الحيزات التي تضطرب فيها، والأمكنة التي تأويها؛ فإذا المدن مصدورة (هموم)، كالكلاب التي كانت هي أيضا، كالشخصيات البشرية، (التي هي هنا في الحقيقة ورقية) مصدورة (هموم أيضا). والحق أنّ الكائنات، في

هذه النصـوص السردية، والأشياء، والحيوانات، كلها يعاني السعال؛ اذ نجد السماء نفسها، سماء السائح، لا تنجو من هذا المرض حين تكحّ رعدا (ناس في الميناء). فهذا الهاجس الثقيل هو الذي يبرك بكلكله على شخصيات السائح فيزعجها طورا، ويودي بحياتها طورا، بل أطوارا أخرى كما نلاحظ ذلك في «الحمال»، وفي «الرحلة الأخيرة»... فالسعال يوظف لتبيان حال الفقر المدقع لدى شخصية ما في حال، كما يوظف للقضاء على حياة هذه الشخصية في حال أو أحوال أخراة.

المعجم الفني الثالث: المطر وما في حكمه

(جدول: 3)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
هبت ريح	تصفية	45
هبت الريح	تصفية	45
موجة المطر	تصفية	45
تحت مرشاشة باردة	تصفية	48
مصحوبة بصقيع	تصفية	51
اتقاء للمطر المتساقط	تصفية	52
مغالبة حبات المطر الكثيرة	حفل رسمي	55
كأن المطر في تساقطه...	حفل رسمي	55

. . . تشتيت المياه الجارية	حفل رسمي	55
أشعر بالبرد	حفل رسمي	56
تحت خيوط السيل	حفل رسمي	57
الرعد خارج القاعة وحش مجروح	حفل رسمي	64
لكن الرعد . . يزمجر	حفل رسمي	71
لكن الرعد دويّ . . .	حفل رسمي	65
كان الثلج يفرش صدرها	حفل رسمي	71
شمس . . تجفف بأشعتها دموع سالت	عد يا أبي	66
تهرب في فزع حين تغشاها غيوم	هموم	79
تنزل عليها السيول سياطا	هموم	79
وجهها شاحب توشحه قتامة شتوية	هموم	79
لتمر على بطنها مياه تجرف الأوراق	هموم	79
أخرج رأسه فلسعه البرد	هموم	80
أصغى الى حبات المطر التي تنقر السطح	هموم	81
تذكّر وجهها الشتوي	هموم	81

تكتّلت في سمائه سحب حبلى	القرار	87
تلاه دويّ فاعتصرت له السماء	القرار	88
. . . فتنازل رذاذا . . .	القرار	88
امتص المعلم . . كمية من الريح الباردة	القرار	88
ان البرد شديد	القرار	90
الصقيع الذي يصفع الوجوه	القرار	90
صقيع الشتاء	الصخر	98
وتتلاقح السحب فتحبل ، لتنزل ماء	الصخر	103
مطر مازال يسقط	ناس في الميناء	101
بعد تلاشي دويّ الرعد	ناس في الميناء	101
. . . رذاذ بدأ يسقط	ناس في الميناء	102
انذارا بمطر غزير	ناس في الميناء	102
المطر خيط من السماء	ناس في الميناء	109
ظللتها غيوم	على السرير ليلا	132

دراسة الجدول : 3

ويصب المعجم الفني الوارد في هذا الجدول، فيما كان يصب فيه الجداول الأخراة التي سبقت، وعلى الأصح الجدولان الاثنان اللذان سبقا، فلم يذكر هنا المطر، في أي طور من أطواره، على أنه مادة من الماء فيها الرحمة والخصب، وفيها السعادة والنماء. وقد كان أبو عثمان لاحظ منذ أكثر من أحد عشر قرنا، بأن القرآن لم يلفظ بالمطر إلا في مواطن الانتقام (6)، «والعامة، وأكثر الخاصة، لا يفصلون بين ذكر المطر وذكر الغيث. . . » (7). والمطر هنا وارد بالمعنى الذي ورد فيه في القرآن، لا بالمعنى العامي. أي أن الراوية هنا أورده في معارض النقمة والشقاء والعذاب. فهذا المطر، عبر ثماني عشرة قصة في المجموعتين المنشورتين للسائح، حتى الآن، لم يصطنع قط في معنى الغيث والرحمة، أي في معنى الخصب والرخاء والشبع؛ اذ كان الغيث سببا من أسباب المراعة في الأرض، والرغد في العيش، والرخاء في الأسعار، والوفرة في المواد، والكثرة في الأرزاق، والانتشار في الأقوات؛ وانما اصطنع ليزعج الشخصيات ويضاعف من شقائها، فيزيد من قلقها قلقا، ومن همها هما. فهو طورا بمثابة مرشة باردة تبلل جسم الشخصية فيوشك أن يقشعر ويصطك؛ وهو طورا بمثابة كابوس يطارد الشخصية فتنزعج، فتراها تتقي قطره المتهاطل (تصفية)؛ وهو طورا عامل ازعاج لسيارة الشخصية التي تعاني وهي تشتت المياه المنتشرة عبر الشوارع الكئيبة (حفل رسمي)؛ وهو طورا دموع تتهاطل متهاتنة من فرط الشعور بالظلم والقسوة (عد يا أبي)؛ وهو طورا سياط من العذاب الغرام المتهاتن على الشخصية؛ مطر ينكؤها ويبالغ في تعذيبها؛ وهو طورا حبات متساقطة تنقر السطح فتؤذيه في هيئته كما تؤذي الشخصية من تحته، وتشعرها بالكآبة والحزن (هموم). وهو في كل حال، له حال؛ وفي كل طور، له طور: قصاراه ازعاج الشخصية، واشقاؤها، والمساهمة في عذابها. وهو في كل حال يوشك أن يوصد في وجهها المكتئب كل باب من أبواب السعادة والأمل والأمن والدعة والرخاء.

ويظاهر هذا المطر الهاتن عوارض من لوازمه كالرياح العاصفة، والبرد الشديد، والصقيع والجليد، والرعد القاصف، والسحب المثقلات بالماء. بيد أن الرعد يوظف، في قصة «حفل رسمي» خصوصا، على أنه مصدر من مصادر ازعاج الشخصية الشريرة التي تغازل احدى الحسان؛ وفي كل مرة تدنو من بعض

غايتهـا من هذه الحسنـاء، في سهرة صاخبة آثمة، يدوي الرعد خارج القاعة كالـوحش المجـروح، على حد تعبـير النص السردي، ليبخّر النشوة، ويشتّت اللذة، ويبطل التدبير، ويعطل المسعى. فكما كان المطر عامل ازعاج للشخصية في كل أطوارها، فإنّ الرعد هو أيضا يذكر في النص على أنه عامل من عوامل ازعاج هذه الشخصية وإشقائها.

والمـطر (امـا بلفـظه صراحـة، وامـا بمعنـاه كـ «المـرشاشة»، و«المياه»، و«السيل»، و«الدموع») في هذه القائمة المعجمية يتواتر ذكره ثماني عشرة مرة من بين سبـع وثلاثين عبارة معجمية (جدول ـ 3)، أي بنسبة 48,64٪. وباقي القـائمـة يشمـل لوازم هذا المـطر كالسحـاب، والـرعد، والصقيع، والريح، والغيوم، والبرد الشديد، والشتاء...

وقد كان يمكن للراوية، لو شاء أن يتخذ من المطر غيثا ثاملا، لا مطرا ممطرا، فيكـون عامـل رحمـة، وبشير رخاء، كما أسلفنا، لشخصياته، ولكنه لم يفعل. وقد اجتزأ الراوي بذكر معاني النقمة والشر وحدهما في المطر، ولم يشأ أن يلتفت الى ما فيه من خصب ونماء ورخاء، لأن الغاية التي رسمها للنص كانت تقتضي هذا المذهب من الاستعمال.

فعلى الرغم من ان المطر، في مفهوم الفلاحين جميعا، هو المادة الأولى لبشير الخـير لديهم: فبفضله تمرع الأرض، وتزدان الحقول، وتخضر الروابي، وتشبع الانعام من العلف المتنوع، وتتكاثر الغلال، وتنتشر النعم، ويعمّ الرخاء فيصبح الريف نعيما مقيما... إلا أن النص السردي تجاهل هذا الجانب الطيب فيه، ولم يوظفه في مواطن الخير والرخاء، وانما جعله عاملا من عوامل الاشقاء والهمّ والاكتئاب.

المعجم الفني الرابع: الصخر والحجر والحصى

(جدول: 4)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
وهو يعتلي الصخرة الكبيرة	البيت الصغير	28

اعتلى الصخرة الكبيرة	البيت الصغير	30
نتوءات الحجارة الصلبة	عد يا أبي	61
الحجارة الصغيرة	عد يا أبي	66
وستظل الصخور صامدة	الاعلان	72
حركت بحجر ناتىء	الاعلان	73
الصخر	الصخر	97
حجيرات صغيرة	الصخر	97
الحجيرات الصغيرة	الصخر	97
اصطدمت بالصخر الأصمّ	الصخر	97
هذا الصخر الذي تطوءه أقدامهم	الصخر	97
حادة كهذا الصخر	الصخر	97
فتخرجه حصى	الصخر	98
هذه الورشة الصخرية	الصخر	98
ارتطام الحجارة	الصخر	98
اعتلى صخرة	الصخر	99

يفتّت الصخر	الصخر	100
حصى يتكوم	الصخر	100
قطع الصخر الجاثمة	الصخر	100
ينتزعون القوت من الصخر	الصخر	101
... حر هذا الصخر	الصخر	101
كأنها الحصى المتطاير	الصخر	101
ليواصل كسر الحصى	الصخر	101
تتساقط متتالية على الصخر	الصخر	101
الارادة في الانتصار على الصخر	الصخر	101
يهوى على الصخرة بكل قوة	الصخر	101
.. فتنشقّ الصخرة راكعة	الصخر	101
ينظر الى الجبل الصخري	الصخر	102
يمضغ هذا الصخر ثم يقذفه	الصخر	102
كلوحة خلفية لهذه الخشبة الصخرية	الصخر	102
مأساة الصراع مع الصخر	الصخر	102

يبلع كل هذا الصخر	الصخر	103
في لحظة ظلام مع الصخر	الصخر	103
شجّت رأسه صخرة	الصخر	103
هذه الورشة الصخرية	الصخر	103
.. الصلب صلابة هذا الصخر	الصخر	103
ماء يغسل الصخر	الصخر	103
فهوى بها على الصخرة	الصخر	103
وتطايرت شظايا الصخر	الصخر	103
لضرب رأسه على احدى هذه الصخور	الصخر	104

دراسة الجدول: 4

وعلى الرغم من ان هذا الجدول لم يشمل إلا أربع قصص من ضمن ثماني عشر قصة (ولنؤكد هنا بأن الأرقام الاحصائية التي نقدمها في معظم الأحوال قد تكون ناقصة لما يتعرض له الانتباه البشري من سهو لا يمكن دفعه ـ والحق ان هذا الديدن يعتور كثيرا من ألوان الاحصاء الأخراة) فإن قائمة المواد المعجمية طويلة؛ اذ بلغت أربعين مادة. ومن هذه الأربعين مادة نجد الصخر هو الذي يستبد بالتواتر قبل أي مرادف آخر له (كالحجارة والحصى)، حيث تكرر احدى وثلاثين مرة.

ولكن لماذا هذا الصخر الذي يطغو طغوانا في جزء كبير من هذا النص السردي، على المعجم الفني لدى الحبيب السائح؟ ان ذكران هذه الصخور

والأحجار والحصيات لم تقتحم هذه النصوص اقتحاما عفويا، وانما وظفت، في رأينا، لتظاهر المعاجم الفنية الأخرى الدالة على بؤس الشخصيات وفقرها وشقائها، وتعرضها لضنك المعيشة، وقساوة المعاملة، وظلم المجتمع، أنى ألـمّت. فلا تذكر، في مألوف العادة، حجارة في نص أدبي إلاّ من أجل التعبير عن حال من القسوة، أو من الجمود، أو الموت، أو الضنك أو الشظف. والآية على ذلك ان هذه النصوص كثيرا ما اتخذت من هذه الحجارة أوصافا لأحوال تعرضت لها الشخصيات في سلوكها، أو منيت بها من خلال تعامل الآخرين معها كما في «الصخرة الكبيرة» (البيت الصغير). «ونتوءات الحجارة الصلبة»، و«الحجارة الصغيرة الصلداء» (8) (عد يا أبي). وكما في «بحجر ناتىء» (الاعلان). وكما في «اصطدمت بالصخر الأصمّ» (الصخر).

واذا كان الصخر وظف فنيا على نحو ما، أساسا للدلالة على البؤس، والتعبير عن حال من أحوال اليأس، فهو في بعض المآقط من النص وظف لغاية ثورية كما في «البيت الصغير» حيث يكون الصخر بمثابة شرفة عالية يعلوها المجاهدون فيتراءى لهم العدو من بعيد. من أجل ذلك فإن الوصف الذي اتخذ في قوله مثلا «وهو يعتلي الصخرة الكبيرة»، انما كان للدلالة الخالصة على حجم هذه الصخرة؛ وانها كانت كبيرة الحجم، عالية الهامة، تصلح لأن تظاهر الوطنيين على دحر جيش الاستعمار. فكأن الوظيفة هنا لهذه الصخرة وظيفة وطنية ثورية.

وعلى ان النص لم يكن يذكر الصخر اسما مجردا، وانما كان يذكره في بعض الأطوار وصفا لما قبله: تعميقا لحضور هذا الصخر، وتعظيما من شأن وجوده في حياة الشخصية كما في «هذه الورشة الصخرية»؛ و«ينظر الى الجبل الصخري»؛ و«كلوحة خلفية لهذه الخشبة الصخرية». ويضارع هذه السيرة، السلوك الألسني المتمثل في صور التشبيهات التي جيء بها من الصخر أيضا. ويتجلى ذلك مثلا في «كلماتهم... حادة كهذا الصخر»؛ و«كأنها الحصى المتطاير»؛ و«منقاره الحادّ الصلب صلابة هذا الصخر». فهذه التشبيهات كلها تجسد أحوالا من القساوة أو الخشونة أو الحدة أو الضير. وهي أحوال كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بما تتعرض له الشخصية في سلوكها داخل هالة النص.

واذن فالصخر، والحجر، والحصى، وما في حكم هذه المعاني الدالة على القساوة والخشونة والحدة، ونتيجة لذلك فهي دالة على الشظف، والشقاء، والاخشيشان، والكدح، انما شكّلت جزء من المعجم الفني للحبيب السائح

لارتباطها بالكدح والعمل الشاق (كما في قصة «الصخر» خصوصا) أولا، ولعمق دلالتهـا، نتيجـة لذلك، على القسوة التي تتعرض لها شخصياته الشقية ثانيا. فقسـاوة الأحجـار، وحـدة مماسّهـا، وثقل أحجامها، وقبح أشكالها، وبشاعة منـاظرها، وما هي قمينة به من الايذاء والازعاج والاضرار؛ اذا انضاف إليها السعـال المنتـاب، والحـزن والاكتئاب، والتنهد اللازب، والزفر الحار، والريح العاصفة، والأمطار الممطرة على ظهور الشخصيات أنى توجهت؛ أصبحت هذه الشخصيات مأوى لجملة من الظواهر الطبيعية وغير الطبيعية، وهدفا لكثير من الشرور والاضرار، التي تؤذي وتزعج.

المعجم الفني الخامس: القـــيء

(جدول: 5)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
فقذف فمه سيلا من القيء..	الاعـلان	75
منتفخة البطن ابدا تتقيّأ	همـوم	79
وتكشيرتها التي تبعث على التقيؤ	عد يا أبي	89
تقيء عبر خرطومها	الصخـر	100
ثم تقيّأ جزء من مسحوق الابتسام	ناس في الميناء	104

دراسة الجدول الخامس

لم يشمل هذا المعجم الفني إلا خمس قصص في مجموعتي السائح؛ ولكن تواتر هذا القيء خمس مرات، في خمسة أعمال سردية متباعدة الزمان والمكان في

التـطريس يدل على ان هذا أصبـح غائصا في وهمه، نابتا في ذاكرته، عائما في خياله، ينتابه كلما انتابه شيطان الكتابة ودعاه.

ولكن لماذا القيء بالـذات؟ اننا لنعلم بأن كثيرا من كتّاب جيلنا الجديد يجنحون نحو هذا الاستعمال اللغوي الحاد الواقعية: وصفا لحال، أو دلالة عليها، أو تعبيرا عما في طياتها. بل اننا لنلفي النص السردي هنا يتعمد اصطناع القيء لأدنى مناسبة، فإذا الابتسام يصبح شرابا تجرعه الشخصية، ثم لا تلبث أن تتقيّأه لفسـاد في تركيبـه، وتعفن في مادتـه. ثم ان تكشيرة الذئاب الجائعة في بشاعة منـظرها، وفظاعة مظهرها تدعو الى الغثيان، بل تبعث، في تصور الراوي الى القيء. مع ان تكشيرتها أبعث على الفرق والذعر منها على القيء. لأن القيء اما أن يكون عن سوء مزاج في الصحة، أو ابتلاع طعام متعفن، أو شراب فاسد. . . وكل هذه الأحوال تصدر من داخل المعدة لا من منظر خارجي غير منتن. وعلى ان المناظر التي تصاحبها رائحة منتنة هي أيضا تكون من مسببات القيء. . . بيد أنّ الراوي هنا لا يومىء الى نتانة ما، وانما يومىء الى البشاعة وحدها بدون نتونة. . .

ولكن ما قولـك في المدينة التي هي أيضا تصبح من الكائنات التي تتقيّأ وذلك حين تلفظ الصخب والتلوث بمعانيه المختلفة. . وليس هذا بمستنكر ولا مستغرب في نصوص السائح السردية، طالما كان كل شيء يجوز أن يتقيّأ أو يقع عليه القيء، لديه. فلماذا تشذ المدينة ولا تتقيّأ؟ وما يحظرها من ذلك وهي كلها عفن وأوساخ حسية ومعنوية معا؟ لماذا لا اذن طالما كان السعال، هو أيضا لديه، شرا ينتـاب الأحياء والأشياء؟ بل انـك لترى هذه المـدينة تتقيّأ باستمرار لما في أحشـائهـا من مواد مسمومة أو خبيثة تسبب لها الغثيان، أكثر مما تظاهرها على استقبـال حياة طبيعية لا قيء فيهـا. ونحن نعلم ان هذه المادة، هنا، احتمالا وتأويلا للنص، هي البشر. ولكن أي بشر؟ حتما هم أولئك الذين يتسلطون على المسحوقين والمطحونين والكادحين فيسببون لهم ألوانا من الشقاء، وضروبا من العذاب، اما بالتسريح من العمل (كما في الاعلان)، واما بمحاولة الاضطهاد في هذا العمل (كما في ناس في الميناء). . .

ونحن نعلم، ولنكرر، بأن القيء من أخبث وأعفن وأنتن ما يشم المرء أو يرى أو يفرز، حتى ان الأثر الشريف بشّع من العائد في صدقته، وحذر النادم على المسترجع لعطيته فقال: «العائد في صدقته، كالعائد في قيئه». ولم يقل مما هو أبشع من ذلك، لأن هذا هو الأبشع شمّا، ورؤية، وافرازا، وذكرا، وذكرانا معا.

والحق أن هذه القـذارة تراهـا تكـاد تتخـذ حيزا واسعا في المعجم الفني للنصوص السردية لدى السائح كالابتسامة الصفراء التي تتكرر كثيرا، هي أيضا (وان لم نرد تخصيص معجم فني متفرد بها على الرغم من ورودها على نحو لافت للانتباه في السائح)؛ والسعال الذي رأينا حاله في الجدول الثاني، والقيء الذي نحن بصدد الحديث عنه، والقاذورات البشرية كما في قوله حكاية عن الكلاب، وان المحظوظ منها «هو من استطاع ان يقتفي آثار صاحبه بغريزة غريبة يسيل لها لعابه، حين يخرج ليتغوط، فيأكل قبل أن ييبس وكأنّ النتانة، في بعض حواسه تتحول الى رائحة طيبة فيتلذذ في خلسة تامة» (9).

ان هذه الصورة صورة خلفية في هذا النص السردي ليس لها كبير معنى، وقد أقحمت فيه، فيما هو ظاهر، اغتفاصا واغتسافا؛ اذ كان المقصود في النص انما هو تصوير الظلم الذي نزل على أهل هذه القرية... وكان يجوز أن نعبر عن حال أصحاب هذه القرية الفقيرة بعبارة أدلّ ألف مرة ومرة على هذه الحال من ذكر هذه الصورة الكلبية القذرة التي يتقزز لها أي ذوق مهذب... فالنص بعد ان يعلو ويضرب في قمـة التـوفيق من التصوير الراقي يسفّ بغتة الى هذه الصور الرخيصة التي يلتقطها، من شاء من المراحيض، ومن شاء من المزابل المنتنة. فإنّ من المعروف في الريف، وفي غير الريف، ان الكلاب تأكل مثل هذه الفضالات بجوع وبغير جوع، وبنهم وبغير نهم، كما يلتهم الوحش فريسته، لأنّ كل شيء ميسر لما خلق له؛ كما تمتص النحلة الرحيق، وكما تشمّ الغانية الورد. ولكن المنكر الذي لا يعرف أن يهبط كاتب الى مستوى هذه الكلاب فيتابع حركتها، ويرسم ما تأكله من عفن وأوساخ وهو في غنى عن ذلك حتما. فمنذ كانت الكلاب في البادية وهي تأكل بعض هذا، فأين الغرابة أو البشاعة أو تصوير الفقر، أو رسم الاضطهاد، أو تبيان الكدح؟ ثم ان النص السردي لم يتناول هذه الصورة على انها من صلب ما تناول من قضايا، وانما وافته عرضا فأقحمها اقحاما...

فقـد كان يجب في مثـل هذه الحال، والنص السردي يتحدث عن هذه الكلاب التي تقتفي آثار أصحابها حتى تقع على فضلاتهم فتلتهمها في لذة تحدث النص عنها، كما يتحدث عن تجربة معاشية. (ومن أنبأه بأن هذه الكلاب كانت تلتذ بهذه القاذورات؟ الا يكون شأنها شأن الناس حين كانوا يتغذون بالبقوق، أو شأنهم حين يلحّ عليهم الجوع فيلتمسون الطعام في شيء؛ فيصبح المرغوب عنه من الطعام وشبه الطعام مرغوبا فيه، كما يصبح المتعفن طيبا، والملح عذبا،

والرديء جيدا؛ وكل شيء يفقد طبيعة أصله، لالحاح اللبانة، واشتداد الرغبة؟ فكيف عرف هذا النص السردي أن تلك الكلاب كانت تلتذ وهي تطعم من هذه الفضلات القذرة اذن؟) أقول: كان يجب في مثل تلك الحال أن يتحدث عن هذه الكلاب وهي تحدث، كما يقول الفقهاء؛ ويتحدث عن الشخصيات وهي تقضي وطرها الطبيعي . . . ان العمل الفني ليس حديثا عن فضلات وأوساخ قدر ما هو رسم لأحوال، وتصوير لأطوار، ورصد لقيم، وتعبير عن رغبات طافحة، ووصف لعواطف جامحة، وابراز لنوايا شاردة شامسة، وتجسيد لأهواء آبقة: بالفعل وصفا لها، أو بالقول الواصف حين يعجز الراوي ترك النص السردي يتحرك وحده بمعزل عنه، وفي غنى عن المتلقي . . .

فإن كان النص انما أراد الى تصوير هؤلاء الفقراء بأنهم ليسوا على شيء من النظافة والطهارة، فإن هذا المذهب غير سليم؛ اذ كان كثير من الفقراء طاهرين بالضرورة نظفاء، ولاسيما الفقير الجزائري البدوي (والنص السردي بعض حاله هنا) الذي هو في الغالب فلاح. وقد كان عهدنا بهذا الفلاح نظيف الجلباب، طاهر الاهاب. يغتسل في النهر الجار، أو من ماء البئر الثرثار؛ ولكنه في الحالين يحافظ على الحد الأدنى لمظهره من الاحترام. فقد كان بطنه يجوع، وظهره يعرى، ولكنه لم يك، إلا أحوال نادرة جدا، متسخا. ولا نقول إلا بما علمنا. فقد عايشنا الفلاحين وخالطناهم على مدى ثماني عشرة سنة من العمر أمضيناها في أعماق البادية الجزائرية، وكان عهدنا بهم ما ذكرنا. فكيف انزلق هذا النص السردي اذن الى وصف مأكولات الكلاب، مع أنها لا تأكل القاذورات وحدها، وانما تلتهم كل ما وقعت عليه من انتقاء عظام، وانتثار جلود، والتقام عجين، واستفاف دقيق، الى جانب ما يقتات منه الانسان، اختلاسا واغتفاصا، أو نزولا من أصحابها لها عن بعض ذلك من طعامهم، حين يعمهم الرخاء، وتحل القناعة بقلوب الفلاحين البادين . . .

المعجم الفني السادس: نباح الكلاب وعواء الذئاب

(جدول: 6)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
عواء الذئاب	السنابل	9

نباح كلاب	السنابل	9
راح كلبه ينبح بجانبه	السنابل	13
نبح مرزاق داخل الحوش	البيت الصغير	24
صمت لا يفجره إلا نباح الكلاب	البيت الصغير	25
ترد على عواء ذئاب	البيت الصغير	25
ان مرزاق محركا ذيله	البيت الصغير	25
. . . أصوات الذئاب والكلاب	البيت الصغير	29
نبح مرزاق	البيت الصغير	30
رفع رأسه ثم نبح	البيت الصغير	30
وتكشيرتها التي تبعث على التقيؤ	عد يا أبي	59
كانت الكلاب تنبح في انهاك باد	عد يا أبي	59
نبحت الكلاب . . وكشرت تهديدا	عد يا أبي	62
نبح كلب مصدور	هموم	85

دراسة الجدول السادس

نلاحظ أن هذا الجدول يشتمل على أربع عشرة مادة معجمية مما يختص بطبيعة الكلام في هذه النصوص السردية. وهذا الجدول يتوزع بين النباح

والعواء. ولكن النباح هو الأشيع والأكثر، اذ تواتر عشر مرات بنسبة 42,71٪ بينما لم يتكرر العواء بلفظه الصريح إلا مرتين اثنتين، ومرتين مشتركا مع نباح الكلاب.

وانما يورد هذا النص السردي النباح والعواء والحشرجة والأنين والتكشير واللهاث (نبحت الكلاب ولهثت، وكشرت تهديدا، القرار، 62) وما الى هذه المعاني والحركات التي تصدر عن مثل هذين الحيوانين اللذين أحدهما أليف، وأحدهما الآخر متوحش، من أجل رسم بيئة ريفية رسما أمينا، ووضع النص السردي في اطار حيزه الطبيعي الذي يضطرب فيه. وهي العلة التي جعلت هذا المعجم الفني لا يجاوز اطار مجموعة «القرار» التي تتحدث معظم قصصها عن الريف وهموم الفلاحين، على حين انه يتغيب في مجموعة «الصعود نحو الأسفل»، وذلك لأن كل قصص هذه المجموعة الأخيرة انما تضطرب في المدينة حيث تتوارى أصوات الكلاب، إلا نادرا، بله أصوات الذئاب.

والحق ان ذكر هذه الكلاب، وفي مقابلها الذئاب العاوية، لم يك من أجل رسم هذه البيئة الريفية لغايتها المجردة، بل ان النص حاول توظيف النباح والعواء. فقد كانت هذه الكلاب تسعد حين تسعد الشخصية وتفرح بالقادم العزيز (البيت الصغير)، كما تراها تشتط غضبا، وتتضرم غيظا حين ترى الشخصية تتعرض للظلم والغبن (عد يا أبي). فهي لا تنبح، حين تنبح، عبثا، وانما هي، في صورة النص السردي هنا، تكاد تعقل وتعي، وتكاد تعلم وتفهم، بل تكاد تدرك الخفايا، وتتجاوب مع الاهواء وحبات العواطف... فهي ليست، في رأي النص، من الحيوانات العجماء في شيء. ثم انها، نتيجة لبعض ذلك، تتعرض للجوع حين تجوع الشخصية فلا ينالها من الطعام إلا بعض فضلاتها. والشخصية أو الشخصيات (المرئية والخلفية) هنا شحيحة لئيمة، لأنها تضنّ على هذه الكلاب بالزاد الكريم، واللقمة الطيبة، فتضطر كلابها الى البحث عن الفضلات والتلذذ بها، فيما يزعم النص. وقد كان يجوز لمثل هذه الشخصيات، على ما كانت تعانيه من مسغبة وفقر مدقع، أن تقاسم كلابها أقواتها، كما يؤثر الفارس الكريم جواده على نفسه بالطعام والعناية. فكأنّ شخصيات السائح، من هذا المنحى، لئيمة المنبت، شحيحة اليد، فقيرة في نفسها، بخيلة على كلابها، على وفاء هذه الكلاب لها حين تلمّ عليها الضراء.

وإذا ذكرت الكلاب، وذكر معها نباحها المسعور، وأنينها المصدور، وغضبها المحموم؛ ثم ذكر معها جوع تتضور له أمعاؤها؛ ثم اذا ذكرت، في مقابلها، الذئاب الجائعة التي لا تبرح تعوي كلما جنّ عليها الليل شكاية من الزمان، وسخطا على الحال، وبرما بالمال؛ فإنها ذكرت من أجل الدلالة، بعد ما كنا أومأنا إليه من رسم للبيئة الريفية، على أطوار الشخصيات التي كانت هي أيضا تعاني الفقر والجوع، والغبن والظلم، والضيق والشقاء. فلم تك هذه الصورة القاتمة إلا صورة خلفيّة للصورة الأصل التي تتصدرها الشخصيات في نصوص السائح السردية.

المعجم الفني السابع: اللون الأحمر

(جدول: 7)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
... تغطيها قلنسوة حمراء	البيت الصغير	24
شمس ذات خدر احمر كدم يفور	الرحلة الأخيرة	55
جرى جريان دمه في عروقه	الرحلة الأخيرة	55
بيدين مخضبتين بالحناء	الرحلة الأخيرة	51
كفيها الداميتين	الرحلة الأخيرة	53
احمر الشفاه	الرحلة الأخيرة	53
ينعكس احمراره على أديم الطبيعة	الرحلة الأخيرة	55
نوار شقائق النعمان	الرحلة الأخيرة	55

وتتفتح البراعم الحمراء	الرحلة الأخيرة	53
فكان الأحمر باهرا	حفل رسمي	56
انه الأحمر	حفل رسمي	56
يملؤه نور احمر	حفل رسمي	65
اخطر فكر نواجهه هو الفكر الأحمر	حفل رسمي	65
أصبح الأحمر يتمثل لي في كل شيء	حفل رسمي	73
حتى الفرد يكره الأحمر	حفل رسمي	73
ببذلته الحمراء	ناس في الميناء	103

دراسة الجدول: 7

انـنا بصدد معجم فني من نوع جديد هو المعجم الملون باللون الأحمر. ولقائل أن يقول: ان الراوية اصطنع ألوانا أخراة: صفراء خصوصا، فأي غاية من وراء رصد هذه القائمة المعجمية في هذا الجدول؟ ونحن كنا ربما انخدعنا لهذه المغـالـطة المنطقية لولا ان المنطق الذي يغالط، هو نفسه الذي يصحح طريق التفكير، ويكشف عن دروب الحقيقة في مواطن الغشاوة:

فالأولى: اننا نزعم ان اللون الأحمر هو الذي تكرر أكثر بكثير من الألوان الأخراة (ولنكرر تارة أخرى بأن ما أحصيناه ليس بالضرورة شاملا: لم يبق ولم يذر، بل ان هناك سهوا متوقعا، ونسيانا محتملا وقعا من خلال احصائنا للأحمر في هذا المعجم ـ وانما الاحصاء، في تقديري، في مثل هذه المواقف عملية تتيح رصد الظاهرة والتأكد من طغيانها دون البلوغ في احصائها الغاية التي لا تذر ولا تبقي،

لاحتـمال السهـو طالما لم نصطنع أي أدوات علمية صارمة كالدماغ الالكتروني مثلا . . .) فقد تكرر في هذا الجدول اما بلفظه ، وهو الأشيع ؛ واما بمعناه ؛ وهو نزر، ست عشرة مرة . وهذا التواتر، وقد تكاثر خصوصا في «الرحلة الأخيرة»، و«حفل رسمي» ، انما يدل على حضور هذا اللون في خيال الراوية وذهنه ، ولا أريد أن أمضي الى أبعـد من ذلك ، فلكل وما يعتقد . وحرية الاعتقاد مكفولة حتما ، وانما نحن بصدد رصد الظواهر الألسنية التي طغت على المعجم الفني لدى السائح ، والا لما كنّا عرضنا لهذه القضية ، حتى لا يقال كيت وكيت ، بالجملة .

والثانية : ان الراوية لم يذكر هذه الألوان ببراءة ، وانما صرح في أكثر من مادة من مواد هذا المعجم الفني (أخطر فكر نواجهه هو الفكر الأحمر (حفل رسمي) ، حتى الفرد يكره الأحمر (م . س .) بأنّ الشأن يوحي ، بالفعل والقوة ، كما يقول علماء المنطق ، بأن هذا اللون موظف لغاية ايديولوجية ، وانه انما ذكر لأنه مؤثر عزيز على نفس الراوية . ونحن هنا ، في حقيقة الأمر لا نتعامل مع الراوية من حيث هو شخص ، وانما نتعامل مع نصه من حيث هو ابداع . والنص هو الذي كشف لنا عن هذا وأبداه . فلا مدعاة لمعارضة النص بالتأويل والأباطيل .

فالفكر الأحمر هو أخطر فكر تواجهه الشخصية البورجوازية ، الاقطاعية ؛ الشخصية الشريرة بالضرورة . فالدين يتأول بحسب الاغراض والأهواء في نص قصة «حفل رسمي» ؛ فإن الآيات القرآنية تحرفها الشخصيات البورجوازية بقصد تطويعها لغايتها المتعفنة . اما القانون فلا شيء أضعف منه ولا أسخف اذا تخلّى عنه الذين يسنونه أو يفرضونه ، ومن اليسير على ذي يسار ان يعبث بالضمائر، ويظفر بألف سبيل للتحايل على هذا القانون حتى يستحيل لصالحه ، أو يتعطل بشكل من الأشكال كيما لا ينطبق عليه . فلم يبق اذن إلا هذا الفكر الأحمر الذي لا يتسامح ولا يتساهل ، ويتابع ولا يداري ، في مزعم النص على الأقل ، فهو وحده القادر على اجتثاث التعفن الاجتماعي المترسب . فالشخصية ، المرأة ، التي تمثل ، في هذه القصة ، اتحاد النساء متعفنة متواطئة . والشخصية الرجل ، التي تمثل القسمة متعفّنة متواطئة أيضا ، وكلّ يأوّل الأمور الى منطقه المنفعي ؛ حتى يتـلاءم مع مصلحـة هذا الـرجل الملياري المستغلّ لعرق العمال ، وحق الدولة جميعا . هذا الذي أقام حفلة فاخرة باذخة احتفاء بامتلاك المليار الثالث في رزقه . ففي هذا الجو المتعفن لا نجد إلا اللون الأحمر ، أي الفكر الشيوعي ، هو الذي يكون شجى في حلق البورجوازية الطاغية الباغتة المتعفنة ، وقذى في طرفها ، وسمّا

زعافا في أمعائها، فلا يبقي ولا يذر. ولكن هذا اللون الأحمر، في الحقيقة، لم يصنع شيئا هو أيضا، وذلك عبر هذه القصة على الأقل؛ فقد مضت الأمور على نحو ما قدر لها دون ان تتعثر لها قدم، أو يلمّ عليها مكروه، أو يساورها ما ينغص عليها السعادة والأمن والاطمئنان.

فاللون الأحمر هنا لم يوظف توظيفا فنيا راقيا، بحيث يتحرك ويؤثر ويغيّر ويصلح وينقذ، وذلك شيء يستخلص من مضمون النص ومنطوقه معا، وانما ذكر كالوعظ الديني البارد الذي يقع فيه كثير من الكتاب.

وأسوأ من هذا الوعظ البارد ما يذكر الراوية، في موطن آخر، من قصة أخـراة، من ان الشيوعية هي النـظام الأسمى والأمثـل للحياة السياسية والاقتصادية، وذلك حين يقرر في وعظ باد، ومباشرة مسفّة: «اذا كان ما يجري في الوطن من تغييرات من فعل الشيوعية... فأنا، وكل الناس شيوعيون» (10).

فذكر الشيوعية هنا جهارا لا يدل إلا على ان ذكر اللون الأحمر هناك، مرات متواليات، كان موظفا توظيفا ايديولوجيا صرفا. وليعلم من لا يعلم، اننا لا نريد بهذا نعيا على الراوية ولا على نصه، ايديولوجيا، قدر ما نريد الكشف عما فيه من طوايا، بواسطة البنية السطحية التي تعكس البنية العمقيّة. كنا فقط نود لم ترك الراوية المجال للقلم ليغوص في مجاري الفن الأصيل، وليتحدث بعد ذلك عما شاء له هواه. فنحن هنا، لا ننعى على الموقف السياسي، وانما ننعى على الموقف الفني. وان حق لي ان أبدي حكما حول الفن القصصي لدى السائح بوجه عامّ، فإن براعته تتجلّى في تصوير الفلاحين وأهل الريف. ففي مثل تلك الأعمال يجب ان تكمن عبقريته. اما حديثه عن العمال فيكون في رأيي أبدا، من حيث المستوى الفني، أدنى من حديثه عن الفلاحين.

والحق اننا لو شئنا أن نتوقف لدى كل عبارة معجمية في هذا الجدول لخشينا أن يستقر بنا الحديث لدى كل واحدة منها طويلا. ولكن حسبنا ان نكشف عن ان الراوية كان ربما تكلف لنصه البحث عن اللون الأحمر حتى يقع له، فيخرجه عن طور صورته الحقيقية الى صورة قد تكون مشوهة لا تستطيع عكس نفسها كما في «صبـاحـا ذا شمس ذات خدر أحمر كدم يفور، يبهر العيون...» (11). فلنناقش هذه الصورة الحمراء في هذا المقطع القصير، وهو شاهد على ما ندعي.

فالأولى: ان الشمس في الصباح لدى شروقها لا تكون حمراء اللون، مخضبة الأشعة؛ وانما تكون صفراء أميل قليلا الى البياض، على ما قد يكون فيها من احمرار، ولكنه خفيف دون اللون الأصفر الطاغي. وشمس الصباح يمكن أن تكون فيها شبكة معقدة من الألوان الكثيرة الفرعية، ولكنها حتما ليست حمراء قانية اللون، كالدم الفائر، بهذا اليسر الذي تصور عليه الصورة في نص الراوية.

وانما يكون للشمس احمرار لدى الغروب، حيث يكون الشفق، وهو الاحمرار الذي تذره الغزالة في الأفق الغربي بعد مغيبها بقليل. فأين هذا اللون الأحمر القاني الذي يزعم النص وجوده في هذه الشمس المشرقة في أول الصباح الضاحك؟

والثانية: ان اللون الأحمر من أقبح الألوان ان لم يك أقبحها منظرا، فالدم أحمر، والنفس تتقزز منه. والنار يميل لونها قليلا الى الحمرة، وهي خطر وموت. والأحمر، في الحضارة الحديثة، أصبح رمزا للخطر في كثير من المواقف منها في قانون المرور، لصفة الخطر العالق به، وهو مضر للبصر مؤذ له؛ فكيف يكون هنا باهرا للعيون فقط، ولا يكون مؤذيا لها؟ اننا لنفهم من البهر هنا معنى الجمال الفتان أكثر مما نفهم من معنى الانبهار المؤذي؛ فهو من باب الجمال الباهر، والمنظر البديع الباهر، والنور المتلألىء الباهر، وهلم جرا... لا من باب شيء آخر...

والآية على بعض ذلك ان النص هنا انما هو بصدد المدح لا القدح، والوصف التجميلي، لا الوصف التبشيعي؛ فلا ينبغي بعد ذلك أن يكون وراء الغزالة ذات الخدر الأحمر، دم يفور يبهر العيون وهو يراد به الى التبشيع والتقبيح. فالغاية من التشبيه هنا، ندرك ذلك بالمنطوق والمضمون، انما هي التجميل والتحبيب والتغزل بهذا اللون الذي أقحمت فيه الشمس وهي في أجمل اشراقتها الصباحية، فأصبحت كأنها في كسوف. انها الصورة الكسوفية الحزينة الباهتة التي لا تعكس طبيعة هذه الشحنة الهائلة من الطاقة الاشعاعية الطاغية. فأيّ اشراقة أجمل من اشراقة الشمس في ضحاها؟ وانه لا ينبغي لعاقل ان يميز بين الألوان والألوان ان يرى أشعة شمس الضحى، حمراء كدم يفور...

ثم كيف يجوز للنص أن يخلط بين صورتين: بين نور يدفئنا، ويضيء علينا، ويهدينا في حياتنا، ويداوينا من كثير من الأمراض والعلل... نور أصبح مصدرا من مصادر الطاقة التي لا تنضب.. وبين مادة لا تكون، في معظم صورها، الا بعد ان يخرّ أناس صرعى؛ بعد سقوط ضحايا؛ ولو أن الأمر يتعلق بحيوان أيضا؛ فإن الألم الذي يصيب الحيوان، لدى الجرح أو الذبح حتما هو نفسه

الذي يلم بالانسان، وانما الحيوان، بحكم العجمة والبكم والقصور الذهني لا يقول شيئا، وانما يضطرب قبل ان يستسلم للموت الزعاف. فالدم هنا قبيح، وتشبيه منظر الشمس به، بالاضافة الى أنه فيزيقيا لا يستقيم، تشبيه غير سليم.

يبقى ان نذكر آخر الأمر بأن اللون الأحمر وظف توظيفا مزدوجا، في بعض هذه النصوص، وربما توظيفا مثلثا؛ فهو من وجهة يعبر عن شيء كامن في النفس، وهو من وجهة ثانية يوضع في اطار من البيئة كلها فقر مدقع (واللون الأحمر، في بعض دلالاته تعاطف مع الطبقة الفقيرة من الناس ـ فينضاف بذلك الى المعاجم الفنية الأخراة الدالة على الفقر كالسعال والقيء، والتنهد، والزفر. . .)، وهو من وجهة أخراة لون قان فيه قوة في لفت البصر وبهره. فكأنه شفرة خاصة لوقف المتلقي لدى بعض القضايا المطروحة في النص، أو ربطه بشيء من العنف الى بعض المواقف فيتفكر ويتدبر في أمر الشخصيات التي تصارع الظلم، وتعاني الغبن. وهي الشخصيات التي لا تكاد تظفر، عبر النصوص السردية السائحية، بسعادتها التي تظلّ تنشدها فتضلّها، وتبالغ في الزلفى منها فلا تزداد هذه السعادة إلا عزوفا عنها، وازورارا منها؛ فكأنهما تسلكان سبيلين متوازيتين لا تلتقيان أبدا.

فتلكم هي المحاور الكبرى التي تشكل المعجم الفني لأسلوب الحبيب السائح عبر مجموعتيه المنشورتين. واذا حق لنا ان نوجز ما كنا قررنا مرارا عبر هذا الفصل، فإن الأمر يتعلق بمعاجم مختلفة نسبيا، ولكنها في حقيقتها تصب جميعا في معجم واحد وحيد هو معجم الفقر والظلم والغبن والكدح من أجل نيل القوت اليومي، وصراع الظالمين المستغلين. وعلى الرغم من أن موضوعات السائح متنزعة من صميم الحياة اليومية البسيطة للانسان، فإن ذلك لم يحظره من التعامل مع شخصياته تعاملا فنيا، في معظم الأطوار، واصطناع لغة أدبية راقية، تبلغ أطوارا حد التقعّر والتفيهق، ولكنها تسف في بعض الأطوار الأخراة فتهوي الى الحضيض.

والذي يعيننا فوق كل هذا، وقبله، ان السائح من القصاصين الذين استطاعوا بعملين اثنين فقط (أقصد مجموعتين ذواتي ثماني عشرة قصة) ان يضعوا بصماتهم بقوة وتمكّن على مسار القصة الجزائرية المعاصرة، وذلك بما وهبه من استعداد كامن للحكي، ثم بما ركب فيه من احساس عارم بآلام الناس وآمالهم، ولا سيما أولئك الذين يعانون في الحياة أكثر من سواهم، وهم فقراء المجتمع ومساكينه.

احـــــالات

(1) الحبيب السائح، القرار، 64.
(2) م.س.، ص: 69.
(3) م.س.، ص: 71.
(4) م.س.، ص: 53.
(5) م.س.، ص: 79.
(6) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، 1/38 (تحقيق السندوبي).
(7) م.س.
(8) لا يقال في فصيح اللغة وصحيح الكلام «صلداء»، وانما يقال: صلدة.
(9) القرار، ص: 59.
(10) الصعود نحو الأسفل، (عرائس الكاراكوز)، ص: 29.
(11) القرار، 55.

الفصل الثاني

المعجم الفنّي لدى ابن هدوقة

قبـل التحـدث عن المعجم الفني لدى عبـد الحميد بن هدوقة، نود ان نتحـدث عن مستـوى اللغـة بمعنـاهـا المعجمي الخـاضـع للضوابط النحوية والصرفية. فهذه اللغة بوجه عام جيدة، شفافة، شاعرة (على هنات ارتكبت في النحـو والصرف والامـلاء من الخـير العفّ عن سردهـا في هذا الموطن ككتابة الاكتظاظ في كل الأحوال بالضاد: (الكاتب وقصص أخرى، 5، 23، 33، 36، 63، 76، 117، 118؛ والأشعة السبعة، 118، 125، 128). اما الهنـات النحوية فحدث ولا حرج. ولعل مرد ذلك ان يكون الى عمّال المطبعة الذين ما أكثر ما يعبثون بالنصوص فيشوهونها تشويها. بيد اننا نعتقد ان الخطأ اذا تكرر بنفسه، وبصورته، مرات ومرات، لا يصبح فيه أي ذنب للطابعين.

وأسلوب ابن هدوقـة أسلوب أكـاديمي، محافظ الى حد بعيد، يميل في بعض أطواره الى محاكاة طه حسين، ولاسيما في بدايات بعض القصص كقوله في مطلع قصة «الأوجه الخلفية»: «كان نحيفا طويلا كالظل، تلفّ جسمه أسمال بالية...» (1) مع اعترافنا بأن أسلوب طه حسين أرشق خطى، وأغنى لغة، وأدنى الى أساليب الأدب العربي في عهوده الذهبية، وهو نتيجة لذلك أنأى ما يكون عن أسلوب كتابة القصة... ولكننا نحن انما قلنا: محاكاة في بعض الأطوار القليلة لطه حسين. وهي محاكاة تتجلى أيضا في مطلع قصة «الكاتب» (2)، وربما

في مطلع «الرسالة» (3) أيضا. اما في «الفراغ» فإن هذا الأثر لا يمكن دفعه ولا انكاره. ولعل بعض هذا النص الذي نودّ ادراجه هنا يظاهرنا على ما نريد ان نزعم، وهـو: «كانت اللحظة مرة مؤلمة، وكانت المفاجأة قاسية عنيفة، وكانت الصرخة رهيبة يائسة» (4)؛ فبعض هذا الأسلوب لعله ان يذكرنا في بعض نسجه بقول الأديب الكبير: «كان الشيخ مهيبا رهيبا، وكان فخما ضخما، . . . وكان وجهه جهما عريضا» (5).

فابن هدوقـة، كما رأينـا، يبتـدىء جملتـه بـ «كـان»، ثم ينهيها بلفظين متـواصفين، «مرة مؤلمة» في الجملة الأولى، و«قاسية عنيفة» في الجملة الثانية، و«رهيبة يائسة» في الثالثة. ولم يكن شأن نسج أسلوب الشيخ إلا بعض ذلك. فالجملة تبتدىء بـ «كان»، وتنتهي بخبر نكرة موصوف.

ولعل الذي يزيد من هذا الاحتمال اقترابا من اليقين ان الأمر يتعلق في الموطنين بمطلعين من مطالـع الكـلام. وهذه السيرة تتكرر بحدة في قصة «الفراغ». اما في قصة «الأغنية اللعينة»، و«الأشعة السبعة» فإن هذا الأثر يذكر ولا ينكر، كما نلاحظ ذلك من خلال هذا النص: «كان أنفها رقيقا مستقيما. . . كانت شفتاها رقيقتين ساحرتين. كانت أعضاء جسمها متناسبة متناسقة، وكان صوتها ممتلئا رخيما عذب النبرات» (6). فإذا استثنينا هذا المقطع الذي يفصل بين هذه الجمل بحذف الواو التي جعلت في العربية، من جملة ما جعلت له، للربط والتخفيف من حدة هذا البتر بين الجمل، فإن نغمة الكلام، ونسج الأسلوب يذكراننا بالشيخ في طريقة كتاباته القصصية وما هو شبيه بها. ومثل ذلك يقال في قوله: «ولهوا ما وجدوا الى اللهو سبيلا» (7). كما يقال أيضا في «كان كريما جدا، وكان شجاعا جدا، وكان صوته عذبا صافيا عميقا، تشبه عذوبته زرقة البحر. . .» (8).

ومن الملاحظ أن كثيرا من قصص ابن هدوقة تبدأ بعبارة «كان». وهو شكل من أشكال السرد العربي القديم بلورته نصوص ألف ليلة وليلة بروعة، ونسجت عليه الاخيلة الشعبية في حكاياتها الخرافية فخلدته حتى غدا شكلا من أشكال السرد العربي الأصيل.

وتكثر التشبيهات لدى ابن هدوقة، وهي تشبيهات تختلف كل الاختلاف عن تلك التي كنا رأينا بعض أمرها لدى الحبيب السائح الذي كان همه في معظم

الأطوار التقبيح والتفظيع والتشنيع والتكريه؛ على حين ان تشبيهات ابن هدوقة في معظمها ترمي الى غاية أخراة هي التجميل والتزيين والتحسين والتحبيب.

والذي لاحظناه ونحن ندرس نصوص ابن هدوقة ان كثيرا من التشبيهات، ان لم نقل معظمها، تنبع من النور أو الضوء أو اللمعان أو البريق، أو ما في حكم هذه المعاني المشرقة بالضوء الوهاج، كما في «كانت جميلة مشعة كالضحى» (9)؛ و«كانت عيناها مفتوحتين يابستين كنجمين بعيدين» (10)؛ و«جميلة كالقمح» (11)؛ و«خطيبتي جميلة كالشمس» (12)؛ و«جميلة كشمس الجزائر» (13)؛ و«جميلا كالنور» (14)؛ و«جميل كالشمس» (15)، و«جميل كالنور» (16)؛ ثم في «اسم لين كالحرير، عذب كالنغم» (17)؛ و«عذبا كالنغم، حالما كالماء» (18)؛ و«هذه الوردة صفراء صفراء كالذهب» (19)؛ و«جميل كالحلم» (20)، و«جميل كالسرور» (21)؛ و«هو أجمل من القمر» (22) و«جميلة كالموسيقى» (23)؛ و«جميل كالسعادة» (24)؛ و«انظري الى هذا الخبز... انه كالشهد» (25)؛ و«لطيفة كالنور» (26)؛ و«عذبة كالخلود» (27)؛ و«صافية كالنور» (28)؛ و«طاهرة كالايمان» (29).

فالذي نلاحظه هنا ان الجمال استبد بمعظم هذه التشبيهات؛ فقد تكرر تشبيه الجميلة والجميل اثنتي عشرة مرة، ولكن الصور المشبه بها لم تجاوز ثمانيا، وهي الموسيقى، والضحى، والشمس، والنور، والحلم، والسرور، والقمح، والسعادة. على حين ان الصور المشبه بها الأخراة تتعلق بمعان اخرى، وهي النور والخلود والنغم والماء والايمان والحرير والذهب والشهد والقمح والنجم. وهذه المعاني مجموعها دالة على الخير والجمال والنور مما يدل على ان النص كان يحترص على مثل هذه الصور الشاعرية البراقة في نسجه الأنيق. كما يدلّ على ان الضوء (ويتمثل في: النجم والشمس والضحى والنور والذهب والقمح والقمر...) يستأثر بالسهم المعلّى في هذه التشبيهات.

والصور التي يصطنعها ابن هدوقة في معظمها شاعرية، رقيقة، تقترب من النزعة الرومانتيقية الحادة طورا، والخفيفة طورا آخر؛ ولكنها في معظم أحوالها لا تقترب من الواقعية التي لاحظناها في أساليب السائح، ومنور، والفاسي، (في بعض قصصه دون بعضها الآخر) (والحقيقة اننا لما ندرس المعجم الفني لدى منور والفاسي حيث سيكون ذلك في الفصل الثالث من القسم الثالث). فحتى في القصص التي تنتهي بمأساة، كما في «المسافر»، نجد النص يركز على الوصف

الجميل، والالتفـات الى جمال الـطبيعـة الخـارجي، التفاتة شاعر مثقل بالحب والأسى. فوصف الجـمال، وتحبيب هذا الجمال الى النفس، هو النسيج العامّ للصور الأدبية في النصوص السردية لابن هدوقة. فهو يصف الحبيبة بأنها كانت أشبه بالفتيات الاسبانيات «صورة وهنداما: حاجبان مقوسان، عينان سوداوان، شعـر حالـك السـواد طويل، صدر ممتـلىء، جسم نحيف منسجم الأعضاء، مستقيم القوام، أثواب فضفاضة حريرية زاهية...» (30).

ولكن على جمال هذه الفتاة (ولا نريد هنا ان نذهب، في هذا الموطن، في تفسيرها المذاهب، وانها قد تكون الوطن... فذلك ليس هذا موطنه...) التي كانت أمه لا تبرح تحدثه عنها، لم يبهره هذا الجمال، ولم يشغله عن ملاحظة جمال الطبيعة حين خرج هو وفتاته خلسة يتجولان مع الأصيل حول الدار «الجميلة المـطوقـة بكروم الدوالي وشجر الصفصاف والرمان. كانت الشمس تلفظ آخر أشعتها... وكانت السماء صافية كمرآة العذراء...» (31) (ولنلاحظ هنا هذا التشبيه الـذي يشبه شيئا جميلا وهو الشمس، بشيء جميل وهو المرآة، بل مرآة العذراء. فلم يرض الكاتب بصورة المرآة من حيث هي حتى أضافها الى عذراء لترتسم في أسلوبه صورة شعرية أجمل).

والحق أن النصوص السردية لابن هدوقة، في كثير من مواطنها أدنى الى الشعـر منها الى النثر القصصي؛ وان الوصف فيها يتبوأ مكانا مكينا؛ مما يجعل الحدث ثقيل الخطى، ومما يجعل من الشخصيات، في كثير من المواقع، شبه دمى جميلة أكثر منها كائنات حية. فالشخصيات لدى ابن هدوقة، كما هي لدى عثمان سعدي، في معظم الأطوار ذات احساس شاعري بالغ الرقّة كما في شخصيات «المسافر»، و«عزيزة»، و«دمعة قديمة»، و«الفراغ»، و«الأغنية اللعينة»... وهذه السيرة لا نلحظ شيئا منها في قصص السائح، ولا نكاد نجد مثيلا لبعض جوانبها إلا في «المجنونة» لأحمد منور.

فكـأنّ النص هنـا، في شاعـريتـه وأناقته، يجسد طبيعة الشخصيات في عواطفها الرقيقة، وسلوكها المتحضر، وذوقها الرفيع. فالتشابه أو التطابق واقع بين جمال النص وجمال العاطفة لدى معظم شخصيات ابن هدوقة. ولعل الاحساس الحاد بهذا الجمال الذي يساورك أنّى طوفت في رياض النص، هو الذي فرض رسم صور تكاد تتكرر بنفسها في أكثر من قصة؛ فكأنها نماذج من الصور المحفوظة في ذهنية الـراوية فإذا هي تعيد نفسها كلما دعت اللبانة الى اثارتها في النص.

ويتعلق هذا المزعم بصورة الأنف، وصورة العينين، وصورة الشعر، خصوصا. فصورة الشعر لدى امرأة ابن هدوقة، أقصد الى شخصياته النساء، تكاد تتكرر، كما أسلفنا، بنفسها في كل قصة تقتضي الحاجة الفنية ذكره، كما في «كانت ذات شعر طويل أسود» (32)؛ و«شعر حالك السواد طويل» (33)؛ و«خطيبته ذات الشعر الأصفر الكثيف» (34)؛ و«كان شعرها أصفر. . .» (35)؛ و«شعر طويل أسود تشعّ منه زرقة اذا تعرض للضوء» (36)؛ و«كان. . . شعره، حاجباه، عيناه فاحمات السواد» (37)؛ و«اذا تعرض رأسه للشمس، تشعّ من رأسه زرقة» (38).

فالصورة الأولى المكررة، اذا فصلنا المفصل، هي صورة الشعر الطويل الأسود للمرأة؛ حيث تكررت في الصور التعبيرية التالية:

- شعر طويل أسود (الأشعة السبعة)؛

- شعر حالك السواد طويل (المسافر)؛

- كان شعره حاجباه عيناه فاحمات السواد (الفراغ).

واذن فالشعر في أحوال مختلفة، ولدى شخصيات مختلفة أيضا، هو، صفاته لا تكاد تتغيّر؛ فهو في كل الأطوار: طويل أولا، وأسود أو فاحم السواد ثانيا. فصفاته اذن هي الطول والسواد. وهذه صفة من صفات هذا الشعر التي قد تتغير قليلا فتصبح في أحوال أخراة:

- الشعر الأصفر الكثيف (الرسالة)؛

- كان شعرها أصفر (الرجل المزرعة).

ففي هاتين الحالتين يصبح شعر الشخصية أصفر اللون، بعد ان كان أسوده في ثلاث أحوال في المقاطع النصية السابقة. ومن هذا الاعتبار فإن اللون الأسود هو الغالب على وصف الشعر، لأنه تكرر أربع مرات على الأقل، والطويل بعده، لأنه تكرر ثلاثا على الأقل. اما الأصفر فلم يتكرر إلا مرتين، وهو بذلك يأتي في معجم الأفضلية الثالثة في رسم هذه الشخصيات ووصف ملامحها. اما الشعر الكثيف فلم يتكرر إلا مرة واحدة، ويعني هذا ان كثافة الشعر لم تكن تستأثر بعناية الراوي الذي أخذ بطول الشعر وأعجب بسواده قبل أي صفة أخراة

من صفات الشعر. وهناك صفة أخراة كررها الراوية في هذه النصوص، وهي الزرقة التي تنشأ عن لون الشعر حين تصيبه أشعة الشمس:

- اذا تعرض رأسه للشمس تشع من شعره زرقة؛

- شعر طويل أسود تشع منه زرقة اذا تعرض للضوء،

فكما نلاحظ، نجد هنا أيضا صورة واحدة لهذا الشعر حين تلقي الغزالة عليه أشعتها؛ فهو يميل، في رؤية الراوية، الى الزرقة.

والصورة الثانية المكررة أيضا هي صورة عيني المرأة؛ فالعينان لدى ابن هدوقة تتسمان غالبا بالسواد والسعة والصفاء وطول الاهداب والزرقة أيضا:

- عينان سوداوان (المسافر)؛

- عيناه.. فاحمات الشعر (الفراغ)؛

- كانت عيناها زرقاوين صافيتين؛

- كانت عيناها جذابتين فاتنتين بصفائهما وسوادهما وطول اهدابهما، (الأشعة السبعة).

فالعينان تتصفان في ثلاث صور بالسواد في حال، وبالسواد ينضاف اليه شيء ما، وهو طول الاهداب في حال ثانية، وبالسواد ينضاف إليه الصفاء والجاذبية وطول الاهداب في حال ثالثة، وبالزرقة ينضاف إليها الصفاء في حال رابعة. فالصفاء يتكرر في حالين، والسواد في ثلاث، والزرقة في واحدة فقط. وهي صور، كما رأينا، تكاد تكون موحدة النمط، متشابهة الشكل، متقاربة الوصف. وهي، على كل حال، صور تقليدية للجمال البشري نجدها في كل الابداعات العربية خصوصا حيث ان تشبيه المرأة الجميلة يكون بالشمس والقمر والضحى والصباح والنور... وهو جامع لكل ذلكم جميعا. واذا استثنينا النغم، والحلم اللذين هما من الصور الجديدة في الأدب العربي، فإن معظم المشبهات بها منتزعة من نصوص التراث العربي القديم. وذلك على نقيض ما نجد لدى السائح الذي يجري معظم تشبيهاته اما في صور مبتكرة، واما في صور مألوفة يطبعها بنفحة جديدة. فالسائح يثقل لغته بالمعاني، ويحملها في بعض الأطوار فوق طاقتها من الدلالة، على حين ان ابن هدوقة لا يقسو على لغته، ولا يحملها ما لا تحتمل،

فترى اللفظ يظاهر الآخر في احتمال المعنى الواحد. انها لغة في رأينا، ينقصها التكثيف، إلا في مقاطع من الكلام لا يجوز انكارها.

وعلى اننا الى هذا الموقع من كلامنا لم نخض بعد، خوضا متمكنا، في حديث المعجم الفني الـذي عقدنا هذا الفصل من أجل الحديث عنه. فتلك التشبيهات، أو الصور الجميلة لا تمثل في حقيقة الأمر إلا عناصر جزئية بالقياس الى المعجم الفني العام في النصوص السردية لدى ابن هدوقة؛ فقد كنا زعمنا ان أسلوب هذه النصوص أنيق وفضفاض. وهو في بعض الأطوار يمرق عن دائرة أسلوب القصة. كما كنا زعمنا بأن الذي جعل الكاتب يقع في بعض ذلك انما هو تأثره، في مواطن كثيرة، بطريقة طه حسين في الكتابة، من وجهة، وايلاعه الشديد بالوصف الذي كثيرا ما يفضي الى تمييع سير الحدث وتشتيته (أي الاضعاف من تأثير النص وحرمانه من التكثيف والتفجير والتشحين)، من وجهة أخراة.

أما الآن فقد آن لنا ان نتحدث عن ظاهرتين استرعتانا في نصوص ابن هدوقة وهما: ظاهرة السبعة، وظاهرة الاشعاع وما في حكمه من ضوء ونور، وما يلازمهما من شمس وقمر ونجم وفجر وصباح وهلم جرا. فهاتان الظاهرتان البارزتان في نصوص ابن هدوقة هما اللتان تستأثران بسيرة الكلام في ابداعاته القصصية. ولنبدأ بالظاهرة الأولى.

المعجم الفنّي الأول: ظاهرة السبعة

(جدول: 1)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
الأشعة السبعة	الأشعة السبعة	9
قرون سبعة	الأشعة السبعة	10
الدوائر السبع	الأشعة السبعة	11

دوائر سبع	الأشعة السبعة	11
أشعة سبعة	الأشعة السبعة	12
الرمية السابعة	الأشعة السبعة	12
الحجرات السبع	الأشعة السبعة	12
سبع سقيات	الأشعة السبعة	12
الأشعة السبعة	الأشعة السبعة	12
اليوم السابع	الأشعة السبعة	12
الأشعة السبعة	الأشعة السبعة	12
الأشعة السبعة	الأشعة السبعة	15
كانت الدوائر السبع	الأشعة السبعة	15
الأشعة السبعة	الأشعة السبعة	15
حجراته السبع	الأشعة السبعة	15
الحجرة السابعة	الأشعة السبعة	15
أشعة سبعة	الأشعة السبعة	16
السابعة عشرة	المسافر	17

سبع نخلات	ابن الصحراء	44
سبع نخلات	ابن الصحراء	44
بنات نعش	ابن الصحراء	44
النجوم السبع	ابن الصحراء	44
نخلاته السبع	ابن الصحراء	44
نخلاته السبع	ابن الصحراء	44
ونخلاته السبع	ابن الصحراء	45
بنات نعش	ابن الصحراء	45
النخلات السبع	ابن الصحراء	45
ونخلات سبع	ابن الصحراء	46
والنخلات السبع	ابن الصحراء	46
الابن السابع	الوصيّة	134
الابن السابع	الوصيّة	141
الابن السابع	الوصيّة	143
الابن السابع	الوصيّة	144

الابن السابع	الوصيّة	144
الابن السابع	الوصيّة	144
الابن السابع	الوصيّة	145
الابن السابع	الوصيّة	149
الفتيات السبع	الفراغ	78
سبع فتيات	الفراغ	78
كانت الساعة السابعة صباحا	الأغنية اللعينة	82

دراسة الجدول الأول

لا نحسب ان من المصادفة العارضة، او الاتفاق العجيب، ان يتكرر عدد «سبعة» لدى ابن هدوقة زهاء أربعين مرة. بل اننا نحسب الكاتب وظفه، حتما، توظيفا فنيا ما. ذلك بأنه قد يكون أدرك أن هذا الرقم سحري، أو أسطوري، أو اعتقادي، أو ذلكم جميعا؛ وانه مشترك بين كل الشعوب الانسانية، ولاسيما في بعض مراحل تاريخها البدائي. وهو في الديانات يتبوأ مكانة مكينة، فخصه الكاتب بهذا الذكر المتواتر في نصوصه، فإذا هو يتكرر في ست من قصصه (من بين ثلاث وعشرين تضمها المجموعتان). ولكن هذا التكرار يكثر في «الأشعة السبعة»، و«ابن الصحراء»، و«الوصية»، أساسا.

ونحن هنا لا نبتغي أن نعرض لدراسة رقم «سبعة» فولكلوريا؛ فتلك دراسة نهضنا بجانب منها في غير هذا الموطن، كما كان قام بها غيرنا على نحو آخر من ذي قبل، فلا مدعاة لتكرار ما قيل هنالك، هنا (39)؛ وانما نريد فقط ان نعرض لظاهرة السبعة في نصوص ابن هدوقة وحدها، وعبرها، على أساس انها

فعلا تعكس معتقدا ما . . . فكأنه رمى الى توظيف هذا المفهوم في بعض نصوصه على الرغم من انها في «الأشعة السبعة» تعني السنوات السبع، أي عمر ثورة التحرير بنقص بعض الشهور. وقد وفق توفيقا رائعا في هذا الرمز الذي هو حقيقة تاريخية بمفهوم، وأسطورة شعبية بمفهوم آخر. وقد نوع الراوي في تعابيره في توظيف السبعة، والرمز بها الى السنة؛ فإذا هي دائرة طورا، وشعاع طورا، وحجرة طورا، ويوم طورا آخر. ولكن الراوية ركز حديثه خصوصا على الأشعة لعلتين اثنتين:

1 ـ لأنها تشكل، كما سنرى، هيكل المعجم الفني الذي يقوم لديه على الالحاح على النور والضوء والشعاع وهلم جرا من هذه المعاني التي ينبعث منها النور، أو ينشأ عن ذكرها مفهوم من مفاهيم الضوء والأمل والاشراق بوجه عام. فهو ببعض ذلك انما يكون وفيّا لمعجم فنّي مسطور لديه.

2 ـ ان الشعاع الذي رمز به الى سني الثورة هو أرقى ما يمكن أن يرمز به كاتب لفكرة أو مفهوم. ذلك بأن النفس الانسانية، والذوق في أرقّ المفاهيم الجمالية يميلان، بل يؤثران هذا الشعاع الذي وضع في النص السردي بمعنى النور، ووضع فيه النور بمعان مختلفة أهمها الحرية. وأي شيء أجمل وأعذب وألطف من النور؟ ثم أي شيء أغلى وأحلى وأعلى شأنا من الحرية؟

ثم ان اصطناع (الشعاع) هنا لمفهوم السنة الثورية اصطناع، في تقديرنا، موفق اذا راعينا ان النور ينشأ عنه قيام ظلام قبله، وان هذا المفهوم ضمنيا يعكس في معجمه جملة من القيم التي منها الحق والعدل والحرية والحقيقة والخير والجمال بكل ما تحتمل هذه القيم من مفاهيم تضادها، وهي الظلم والجور والعبودية والضلال والشر والبشاعة. فتوظيف الشعاع، والرمز به للسنة الثورية يمنح النص السردي، لدى ابن هدوقة، شبكة من القيم والمفاهيم الخيرة التي تضفي على هذا النص شاعرية شفافة، وتحمله على أجنحة من النور، وتسير به في دروب من الجمال الفني الخلاب.

اما ظاهرة السبعة في «ابن الصحراء» فإن الراوية حاول أن يعطيها ما أعطاها في «الأشعة السبعة» من سموّ وعمق ونورانية وشفافية، ولكنه لم يبلغ فيها هنا ما بلغه هناك، على الرغم من انه كان وفيّا للبيئة التي تضطرب في بعض مناكبها القصة، وفيا خصوصا لطبيعة تفكير الشخصية ذات الأصل الصحراوي.

ولم يصاحبه التوفيق الذي واكبه في «الأشعة السبعة» لأن النخلة على ما فيها من رمز للتاريخ، والأرض، والحياة، والطعام، والخضرة، والشاعرية فإنها تظل دون مفهوم النور. كما انها لا يجوز أن تستوي مع سنوات حرب التحرير. وقد حاول الراوية أن يسمو بالسبعة من معناها العادي الى معنى الرمز الأدبي حين جعل الشخصية ترى هذه النخلات السبع، التي كانت تركتها في الصحراء، مرسومة على أديم السماء «بين بنات نعش، ويرى كل نجمة من هذه النجوم السبع نخلة من نخلاته السبع منبثقة منها» (40). فقد ارتفعت نخلات الشخصية، وهي سبع، فجأة الى السماء فاستقرت هناك بين بنات نعش، وهي نجوم سبع مستقرها القطب الشمالي، وغير بعيد منها تشاهد بنات نعش الصغرى، وهي سبع نجوم أيضا (ونلاحظ هنا بأن بنات نعش رمز لسبعة مضاعفة، لأنهن سبع نجوم، كما أسلفنا القول، تلازمهنّ نجوم سبع أخريات؛ فكأنّ «السبعة» هنا أصبحت مفهوما مفرزا لهذا العدد منطوقا (نخلاته السبع) ومضمونا (بنات نعش)، ومضمونا لمضمون آخر (وهو ما ينشأ عن ذكر بنات نعش، من حيث الرؤية الحيزية، من مجموعة النجوم عددها سبع أيضا) فإذا هي تراها من مستوى المدينة التي كانت تجاهد فيها المحتلين. ولكنّ الذي أفسد من توسعة هذه الصورة، والمد في حيزها، ان الراوية اصطنع عبارة «كأنها انتقلت فجأة من الأرض الى السماء» (41)، فأبعد، بذلك، من الذهن كل تصور يقوم على الامتداد، وكل تخيل يقوم على الانتشار الشاسع وحكم على الصورة أن تظلّ ضيقة الحيز، محدودة الامتداد، قابعة «في مكان ما من الصحراء» (42).

المعجم الفني الثاني: النور وما في حكمه

(جدول: 2)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
الأشعة السبعة	الأشعة السبعة	9
والأشعة المحرقة	الأشعة السبعة	10

يرشف من صافي الأشعّة	الأشعة السبعة	10
دوائر سبع متلألئة	الأشعة السبعة	11
لامعة ، مرتعشة كالزئبق	الأشعة السبعة	11
وشعّت نظراته	الأشعة السبعة	11
ترشف من الأشعة السائلة	الأشعة السبعة	11
فومضت الدوائر السبع الزئبقية	الأشعة السبعة	11
الدوائر . . . تنبع من شمس	الأشعة السبعة	12
ذات أشعة سبعة	الأشعة السبعة	12
الصوت النابع من الشمس	الأشعة السبعة	12
ذات الأشعة السبعة	الأشعة السبعة	12
كان يرى الشمس	الأشعة السبعة	12
ذات الأشعة السبعة	الأشعة السبعة	12
تشعّ منه زرقة	الأشعة السبعة	12
اذا تعرض للضوء	الأشعة السبعة	13
مما شربت من ماء وأشعة	الأشعة السبعة	14

وجه سماء القرية الوضاء المشرق	الأشعة السبعة	14 ـ 15
ما تعود ان يراه من نجوم وأقمار	الأشعة السبعة	15
الدوائر السبع أشد تلألؤا	الأشعة السبعة	15
وكانت الشمس . . .	الأشعة السبعة	15
ذات الأشعة السبعة	الأشعة السبعة	15
. . . اقترابا واشراقا	الأشعة السبعة	15
. . . والصوت وضوحا وصفاء	الأشعة السبعة	15
رأسها شمس	الأشعة السبعة	16
ذات أشعة سبعة	الأشعة السبعة	16
. . . نور. . .	الأشعة السبعة	16
تلك الشمس	الأشعة السبعة	16
لا شعاع يقتحمه	ابن الصحراء	39
وكيف يكون نهار غد؟	ابن الصحراء	40
الليل والنهار	ابن الصحراء	40
هي أصدق من هذه النجوم	ابن الصحراء	41

ولو طلع النهار	ابن الصحراء	41
مسير النجوم	ابن الصحراء	41
عذوبة وصفاء	ابن الصحراء	41
حتى يطلع النهار	ابن الصحراء	41
رؤية الأشعة الفضية	ابن الصحراء	43
الأشعة المحتشمة	ابن الصحراء	44
.. التي ترسلها النجوم	ابن الصحراء	44
تملأ عينيه نورا	ابن الصحراء	44
واخذت مكانا بين النجوم	ابن الصحراء	44
بنات نعش	ابن الصحراء	44
يرى في كل نجمة . . .	ابن الصحراء	44
من هذه النجوم	ابن الصحراء	44
نخلاته السبع منبثقة منها	ابن الصحراء	44
باسقة مشعّة	ابن الصحراء	44
هو يبحث عن النور. . .	ابن الصحراء	45

في السماء بين بنات نعش	ابن الصحراء	45
منبثقة من هذه النجوم	ابن الصحراء	45
مشعة مثلها	ابن الصحراء	45
سبع نخلات تلتهب نارا	ابن الصحراء	46
في قلبها نار	ابن الصحراء	46
شربت من أشعة . . .	ثمن المهر	48
. . . الشمس . . .	ثمن المهر	48
. . . القمر . . .	ثمن المهر	48
أيام ظهور الشمس	ثمن المهر	48
وبزوغ القمر	ثمن المهر	48
من العشب والنور	ثمن المهر	48
وشع أمل العودة في عينيه	ثمن المهر	49
وكان خداه موردين	ثمن المهر	50
وعلى خديه الموردين . .	ثمن المهر	50
واحمر وجهه	ثمن المهر	50

كانت قانية الحمرة	ثمن المهر	51
زادها بياض الفراش احمرارا	ثمن المهر	51
. . . ولمعانا . . .	ثمن المهر	51
. . . ذلك التورد	ثمن المهر	51
شمس الجزائر	ثمن المهر	51
لحظات كلها صفاء	ثمن المهر	51
صفاء . . .	ثمن المهر	51
جميلة كشمس الجزائر	ثمن المهر	51
النهار	منتصف النهار	53
ذبالة من أمل	منتصف النهار	53
كل صباح على الأشعة	منتصف النهار	54
في صباحها	منتصف النهار	54
في ليل أو نهار	منتصف النهار	55
وصفاؤه	منتصف النهار	55
صفاءه . . .	منتصف النهار	55

صار بركانا من نار	منتصف النهار	59
الشمس ملتهبة في السماء	منتصف النهار	59
. . . النهار	منتصف النهار	59
على الرمال الذهبية	الصداقة	62
كانت الشمس . .	الصداقة	62
مشرقة . . .	الصداقة	62
وضاءة . . .	الصداقة	62
كان البحر أزرق لماعا	الصداقة	62
أشعة	الصداقة	62
الشمس	الصداقة	62
كانت الشمس . . .	الصداقة	62
لا أشعة فيها	الصداقة	62
الرمال الذهبية	الصداقة	63
كانت كلها صفاء	الصداقة	65
شمس صداقتنا	الصداقة	66

يتقد حمرة	7 . عمري الحقيقي	71
كنجمين بعيدين	7 . عمري الحقيقي	72
في الضحى	7 . عمري الحقيقي	73
جميلة مشعة	7 . عمري الحقيقي	73
كالضحى	7 . عمري الحقيقي	73
تتقد . . .	7 . عمري الحقيقي	73
يضطرم بنار	7 . عمري الحقيقي	73
تلك الحمرة الملتهبة	7 . عمري الحقيقي	73
وتألق نظره	7 . عمري الحقيقي	73
السراب والأشعة	7 . عمري الحقيقي	75
هذه الشمس	7 . عمري الحقيقي	75
طلعت الشمس	7 . عمري الحقيقي	75
اطلاق النار	7 . عمري الحقيقي	75
اطلقوا عليه النار	7 . عمري الحقيقي	75
صافية	دمعة قديمة	90

تمسك ذرة النور	دمعة قديمة	104
ابتسم الفجر	دمعة قديمة	104
انطلقت كالبرق	دمعة قديمة	104
بمسبحة من ذهب	الوصية	134
ثريا منيرة	الوصية	134
على ضوئها تشكلت حلقة	الوصية	134
ملامحه تشعّ ذكاء	الوصية	134
كشمعة الشمع	الوصية	136
تضيء على الناس	الوصية	136
انت كشمعة من كهرباء	الوصية	136
تضيء ولا تذوب	الوصية	136
الاضاءة بلا احتراق	الوصية	137
جوانبها المضيئة	الوصية	137
لتبدو له مضيئة	الوصية	137
هو سيف مضيء	الوصية	138

النور لا يتحطم	الوصية	150
شمعة أخرى	الوصية	150
لم اكن سوى شمعة	الوصية	150
لست مصدرا للنور	الوصية	150
لابراز القليل من النور	الوصية	150
تنظر الى الشمس	الفلاح	35
فالنهار مهما طال	الفلاح	36
الشمس محرقة	الفلاح	36
تتحدى الشمس	الفلاح	36
منذ الفجر الى الآن	الفلاح	37
كل صباح	الفلاح	38
يرى صفاء	الفلاح	38
كان . . جميلا صافيا	الفلاح	38
وكانت الشمس . . .	الفلاح	42
ترسل على الأرض أشعة	الفلاح	42

42	الفلاح	من نار
42	الفلاح	نور يسطع
43	الفلاح	النظرات . . مشرقة
43	الفلاح	حرارة الشمس
43	الفلاح	النهار مضى نصفه
43	الفلاح	الشمس ما تزال عالية
43	الفلاح	أشعة الشمس
44	الفلاح	. . . فيغطي الشمس
44	الفلاح	البرق
44	الفلاح	في لمعان عنيف
44	الفلاح	ضوء البرق يتوالى
70	الفراغ	تعرض رأسه للشمس
70	الفراغ	تشع من شعره زرقة
71	الفراغ	المرآة الضاحكة بأنوارها
72	الفراغ	رآها منحنية بأنوارها

72	الفراغ	الكثرة المتلألئة
72	الفراغ	هذه الأنوار..
74	الفراغ	فالتمعت في نفسه فكرة
76	الفراغ	صفراء صفراء كالذهب
77	الفراغ	صافيات البشرة
77	الفراغ	جميل كالشمس
77	الفراغ	اجمل من القمر
78	الفراغ	تشع فوقه صورتي
79	الفراغ	خضرة يشع منها سواد
81	الفراغ	لا ينتهي للأشعة...
137	الانسان	القتها في نفسه أشعة
137	الانسان	الفجر
137	الانسان	ليحلم بفجر جديد
137	الانسان	جاء الصباح
137	الانسان	نور وراءه ظلام

دراسة الجدول: 2

ليس هذا الجدول كغيره من الجداول التي كنا رأينا من قبل، فهو يشتمل على اثنتين وأربعين مادة ومائتين (مع العلم ان هذا الرقم لا يمثل الحقيقة الاحصائية كلها، فحتما هناك سهو في عدّ بعض عناصر هذا المعجم، كما فاتنا عدّ «وعند الفجر انقطع الأنين» (الأشعة السبعة، 72) على حين اننا أهملنا بعض المواد المظنون فيها النور والاشراق والصفاء بحكم مدلولها ومضمونها كالمرآة، والسنابل، وبعض الأحوال في لفظي الصباح والفجر) موزعة على احدى عشرة قصة من ثلاث وعشرين تضمّها المجموعتان الاثنتان («الكاتب وقصص أخرى»، و«الأشعة السبعة»).

ويعني هذا ان مجموعة النصوص التي أجرينا فيها هذا الاحصاء لسبر المعجم الفني لدى ابن هدوقة، مجموعة لا يطعن في قدر عددها علميا، لأنها شكّلت زهاء النصف. وهذا كاف لأن يجعلنا نميل الى الاطمئنان النسبي من ان هذا المعجم الفني الذي استخلصناه من قراءة القصص الاحدى عشرة معجم فني حقيقي... وهو من أجل ذلك، أو نتيجة لذلك، يجب أن يعكس اللغة الفنية لدى الراوية. فلا يجوز أن يكون هذا الابداع الشديد بالضوء، والنور، والصفاء، والنهار، والصباح، والفجر، والشمس، والقمر، والشعاع، والتألق، واللمعان، والشروق، والانبثاق، والاشتعال، والاتقاد، ينضاف إليها النجوم، والذهب، والضحى، من المصادفات التي لا يقبلها العقل، والاتفاقات التي لا ترد عفو الخاطر.. فلن يصدق احد بأن مثل هذا المعجم لم يك خاضعا لكوامن نفسية بعيدة. وسواء علينا أوقع مثل هذا المعجم الفني للراوية اتفاقا وعفوا، فانهال عليه انهيالا سمحا، أم وقع تحت تأثير عوامل خارجية ـ ولكن الارادة في ذلك واردة غير مدفوعة، فإن النتيجة المستخلصة بالقياس الى دراستنا هذه، واحدة: وهي ان هناك معجما فنيا لدى ابن هدوقة.

وعلى الرغم من ان هذا الاحصاء أهمل اثنتي عشرة قصة أخراة في المجموعتين؛ علما بأن القصص الاثنتي عشرة المهملة من هذا الاحصاء حتما تشتمل على بعض هذا المعجم الفني قد يفوق بعضها، بعض القصص التي أجرينا فيها هذا الاحصاء كما هو الشأن في قصة «الأغنية اللعينة» التي بلغ فيها ذكر النور، والشمس، والقمر، والأشعة، والنهار، والصباح، والمرايا وبعض ما

في حكم هذه المعاني سبعا وعشرين مرة، أي بتفوق على كثير من القصص التي أوردناها في هذا الجدول، كالانسان، القصة التي لم تتكرر فيها هذه المعاني الا عشرين مرة؛ و«عمري الحقيقي» التي لم تتكرر فيها الا ثلاث عشرة مرة. . . وهلم جرا. ثم كما هو الشأن في قصة «الرجل المزرعة» التي أسقطناها من الحسبان، على الرغم من ان هذه المعاني تكررت فيها تسع مرات - وانما نبهنا الى بعض هذا حتى لا يزعم لنا زاعم بأن القصص التي لم نجر فيها الاحصاء، في المجموعتين، قد تخرج عن هذه القاعدة الفنية التي توصلنا إليها في نصوص ابن هدوقة، وعددناها مفتاحا نفتح به سر الأسلوب لديه. وهنا يقوم سؤال أمام القارىء: ولماذا اذن أهملت القصص الأخراة؟ والجواب مما يهون ولا يشق علينا فتيلا؛ فإنما اهملناها دفعا للرتابة المضجرة للقارىء، فقد كان ادراج كل قصص المجموعتين واخضاعها لهذا الاحصاء مما كان يشكّل انزعاجا للقارىء بهيامه بين هذه الجداول الطويلة. اننا بعد ان أتينا على ما يقرب من نصف عدد هذه القصص الذي شكّل نسبة (82 ,47٪)؛ تأكد لنا ثبات هذا المعجم الفني، فعدلنا عن الرتابة المضجرة، والاستمرار الممل. فإن الأمر في مثل هذه الأطوار يقوم على نصف العدد أو نحوه في رصد ظاهرة فنية ما. ففلاديمير بروب مثلا، حين درس مورفولوجية الحكاية الشعبية الروسية، لم يحتج الى ان يدرس كل المجموعة الضخمة التي جمعها، وانما اجتزأ بطائفة منها فحسب.

ونفضي الآن الى الحديث عن علة الايلاع بهذا المعجم فنقرر بأن الراوية، كما كنا لاحظنا ذلك لدى حديثنا عن ظاهرة تكرار «سبعة»، كلفة بهذه الأضواء والأنوار، ولعة بذكر الشموس والأقمار، تلازمه ويلازمها، وتقارفه ولا يزايلها. ولكن هذه الملاحظة تظل هي أيضا مجرد ملاحظة، لا أكثر ولا أقل؛ واذن، فلماذا ذلك؟

اننا نحسب ان الراوية يميل نصه الى هذا، لأن طبيعة النص تقتضي ذلك اقتضاء؛ فهذا النص يتخذ، في معظم قصص ابن هدوقة، قمصان الشعر، ويرتدي حللا أنيقة من التعبير، فتنشأ عن ذلك هذه الشفافية وهذه الرقة، على جزالة فيها هنا وهناك؛ لتعبر بصدق وعمق عن ذلك البركان العارم من العواطف الطافحة التي كان الراوية يسبح في انهارها، بل يضطرب في بحارها. فالصفة الشعرية الحادة هي الغالبة على نسج النص لدى ابن هدوقة، وهذه الصفة الشعرية هي التي أفضت الى الصفة النورانية الطاغية على معجمه الفني.

ومن عجب حقا ان الراوية، حتى حين يريد التعبير عن صورة غير جميلة، يعمد الى النور وما في حكمه كقوله: «كانت عيناها مفتوحتين يابستين كنجمين بعيدين...» (43). فالمقطع هنا يريد الى تبشيع صورة موت قطة قتلها الفرنسيون بتونس حين شنوا غاراتهم على مدينة بنزرت، ولكنه لا يصطنع مشبها به قاتم اللون اسوده حالكه، أو شيئا مما يضارع هذا بشاعة وفظاعة وقبحا؛ فتراه يعمد الى النجم، وهو نور مضيء حتما، فيحتال على التقليل من جماله، والنقص من حدة ضوئه، بجعله بعيدا جدا عن الانظار. ذلك بأن الضوء المنبعث من النجم البعيد، لا يكون له إلا بصيص ضئيل. ولعل الذي حمل النص على هذا النسج المتفرد هو حضور الصورة المشعة، الجميلة، الأنيقة، المضيئة في معظم أطوارها، في خيال راوية النص.

ومثل ذلك يقال في الحال التي يريد النص فيها التعبير عن الظلام؛ فإن هذا الظلام يتوارى وراء غير الظلام؛ خذ لذلك مثلا هذا التعبير «وكانت الشمس حمراء دامية، لا أشعة لها» (44)؛ فقد كان يجوز اصطناع وصف آخر أدنى الى السواد والدكنة والحلكة من اقصاء صورة الظلام، بصورة من غير جنس الأشعة، ولكن حضور صورة الضياء في ذهنه، وغلبته على خياله: جعلاه يؤكد صورة الظلام بالأشعة المنفية، أو الأشعة غير الفاعلة؛ فإذا هذا الظلام وكأنه نصف نور، بفضل الأشعة الواردة في النص، وغياب الظلام الذي كان يجب ان يكون فيه على نحو ما.

والنور نتيجة لهذا الحضور الفني المستمر، يستحيل الى أي صفة يشاؤها النص، طورا ثوب شفاف ترتديه الحبيبة وهي «تخطر في ثوب من أشعة الفجر» (45)؛ وهو طورا ماء كريم، قادر على غسل الوجه وتنضيره: «اغسل وجهك بحفنة من اشعة الفجر» (46). فالحبيب لا يجد شيئا أجمل ولا ألطف ولا أغلى ولا أعلى من أشعة الفجر الجديد فتراه يتخذ منها في حال حلة قشيبة فاخرة ترتديها الحبيبة العزيزة، كما يتخذ منها في حال أخراة ماء عبقريا طهورا يغتسل بها محياها الناضر، وثغرها البسام، وجبينها الوضاح. (ولا علينا أن تكون الحبيبة وما يتصل بها في هذا النص رموزا لقيم...). فأي شيء اذن أجمل وأسمى من هذه الأشعة النورانية السامية؟ وأي كائن اذن أولى بها وأجدر من هذه الحبيبة الجميلة البارعة الجمال، الوفية الحميمة الوفاء؟ ومن كان يكون أولى بها منها؟ فإن هذا الكون الذي وجدت فيه حبيبة الشخصية (والحبيبة هنا مجرد قيمة، كما أسلفنا)

استحال الى نور باهر، وسوء فاخر، وجمال فائق، وضوء طافح، وشعاع غامر. . . فأتاح ذلك للشخصية أن تفصّل من هذه الأنوار الغامرة للحبيبة الوفية حلة قشيبة ليس لها من مثيل، كما أتاح لها أن تغسل جسمها الخالد بهذا النور العظيم؛ فإذا جسم الحبيبة لما فيه من نور لا يتقبل الا النور، واذا هو، اذن، نور على نور. فكأن النور المغتسلة به، وكأن النور المرتدية له، انما هو صادر عنها، هي نفسها، فآل إليها آخر المطاف.

ان هاتين الصورتين لا يجوز انتماؤها الى النثر، بل انهما لصورتان تنتميان بشرعية وكفاءة الى أرقى الشعر جمالا ورقة. والحق ان النص لدى ابن هدوقة كثيرا ما كان يتخذ له هذه السيرة الأنيقة التى تنحو في نسجها منحى الشعر، وتقصى في أسلوبها عن النثر القصصي بمعناه الواقعي المكثف، وفي بعض الأطوار: الواقعي الفج.

والايلاع بالنور جعل النص لا يجتزىء باتخاذه لباسا فحسب، ولا ماء للاغتسال به فحسب، وانما كان يتخذه حبرا يكتب به: «كتبت اسماء بنور أزلّي» (47). فالبندقية، في معرض هذا النص، تكتب أسماء الشهداء، كما تكتب أسماء المناضلين الذين يدرأون الاحتلال الفرنسي والظلم والاضطهاد الناشئين عنه، بحبر من نور. ولم يقف الأمر لدى أي نور، وانما جاوزه الى النور الأزلي، السرمدي الخالد، فكأنه نور من نفحة الالوهية. فلم يجتزىء النص بالنور مجردا عن الوصف، كما لم يجتزىء بأي وصف من هذه الأوصاف العادية التي تضارع: الوهاج، أو الباهر، أو الطافح، أو الكاسح، أو الغامر، وانما عمد الى وصف كبير ممتد في الزمان، خالد في المكان هو: «الأزلي».

ونلاحظ ان النور أصبح صورة جارية في نسج هذه النصوص السردية لدى ابن هدوقة، بحيث يمكن أن تستحيل الى أي شكل من أشكال التفكير والتصور؛ فبعدما كنا رأيناها ثوبا يرتدي، وماء يغتسل به، وحبرا يطرس به قراطيس التاريخ، أصبح كساء شفافا لصورة لا ترى بالعين المجردة، وانما هي معنى طائر شارد، ومفهوم شامس، ومضمون غامض، وهو صورة الروح. وعلى اعتياص الروح وامتناعه عن ان يحسّ أو يرى أو يلمس، فإن ذلك لم يعجز النص أن يتحكم فيما عجز البشر عن التحكم فيه، فيلمسه، ويجسده بل يعرف مقياس ما يلبس فيفصل له سربالا من نور الشفق الرائع ««أكسو روحك بالشفق» (48).

وعلى ان هذا النور لم يقف لدى المواقف التي عرضنا لها، بل ألفيناه أيضا يستحيل الى شراب سائغ عذب المذاق، «أعب النور عبا» (49). فهذا النور لجماله، من حيث هو لون، ومراءته من حيث هو طعم، تعبّ فيه الشخصية عبا نهما. وهذا التجسيد، أو التشخيص، للنور فإذا هو شيء محسوس، لذيذ، سائغ الشراب، حتما من الصور الشعرية اللطيفة الشفافة التي لا تصدر إلا عن شاعر مرهف الاحساس، رقيق الشعور.

والضياء في نصوص ابن هدوقة لا يعجزه شيء، فكما انه استطاع أن يستحيل الى ماء للاغتسال، وماء للشراب، وحبر للكتاب، ورداء للباس، وكساء للروح؛ فإنه قادر على ان يستحيل أيضا الى مادة لها من القدرة والفعالية والنفاذ ما يجعلها تتسرب الى أعماق النفس الانسانية فتغمرها بالضوء العارم؛ فهذا الضياء الذي يملأ أعماق الشخصية (50) حتما هو ضياء يستمد مادته من النور الأزلي الخارق الذي لا يعجزه الى الوصول الى أعماق الأشياء، أو تحويلها، أو اعتوارها، أو ارتدائها، أو سَقْيها وتبليلها، شيء.

ولعل في بعض ما توقفنا لديه كاف ليجعلنا نتصور تصورا واضحا هذا المعجم الفني الغني لدى ابن هدوقة. وعلينا ان نقرر، ان كان ذلك يفتقر الى تقرير، ان ابن هدوقة بذلك، يعد القاص الأول في هذه المجموعة من الكتاب الجزائريين المعاصرين، والأمر يتعلق هنا بخمسة منهم، في دراستنا هذه، وذلك من حيث ثراء معجمه، وشاعرية لغته، واناقة تشبيهاته؛ وتفرد معجمه؛ ثم من حيث اشرئبابه اللاهث الى الاغتراف من ينابيع الجمال من حيث هو جسم موصوف، ومن حيث هو لفظ مكتوب، ومن حيث هو نص مسطور، ومن حيث هو خيال منهال، ومن حيث هو منظر عارض، ومن حيث هو وجه مشرق، ومن حيث هو قامة مديدة، ومن حيث هو عين كحيلة، ومن حيث هو ابتسامة جميلة، ومن حيث هو عاطفة دافئة، ومن حيث هو أبوة دافقة، أو أمومة طافحة، ومن حيث هو وطنية ملفوفة في سرابيل نورانية شتى: تسحر وتبهر؛ بل من حيث هو أي شيء ممكن التصور على نحو جميل. فالجمال هو ضالة النص الابدوقيّ ينشدها في أي موقف، ويطلبها تحت كل كوكب. وهذه السيرة الألسنية هي التي جعلت النص السردي يستنفد استنفادا مدهشا معجم اللغة العربية في باب الجمال من لطف، وحلم، ونور، وضوء، وشمس، وقمر، ونجوم، وسعادة، وحقيقة، وايمان، وفتوة، وابتسام، واشراق، وفجر، وصباح، وورد، وزهر، وماء، واشعة،

وصفاء، وجمال، وانسجام، وحرير، وزهوّ، ودالية، وصفصاف، ورمان، ومراة العذراء، وبركة العذارى، وقمح، ولمعان، وذهب، وضحي، ونغم، وموسيقى، وشهد، وخلود، وطهر، وبحيرة، وعرائس، وصبا، وعفة، وأزل، وعذوبة، وحنان، ورقة، وفتنة، وسحر، ونعومة، وشفق، وساقية، ومنبع، وجدول، وخرير، وحفيف، وغرام، وهوى، ورشف، وحب، ووفاء... وما الى هذه الألفاظ الدالة على الجمال، الموحية به، الحائمة حوله، الموظفة له، الخابطة في موكبه، والرافلة في رياضه.

وهذا الديدن جعل المعجم الفني في النصوص السردية لدى ابن هدوقة يتفرد بشخصية ألسنية مستقلة متميزة، ويكون له بذلك شأن غير شأن المعاجم الفنية الأخراة، التي نصادفها لدى كتاب آخرين في هذه المجموعة، ولاسيما لدى السائح ومنور.

ويمثل هذا الضرب من الأسلوب في كتابة القصة المعاصرة الجزائرية طريقة فنية متفردة تنزع نحو الجمال لتغترف من ينابيعه الثرية بنهم شديد. وقد لاحظنا ان النص الابدوقي لا يرضى بالجمال المادي الذابل، وانما يركض ابدا وراء الجمال المعنوي العظيم. وهو في هذا السلوك يشبه العابد المتصوف الذي يتمثل الجمال في كل شيء. فجمال النص السردي الابدوقي (نسبة الى ابن هدوقة) جمال صوفي، أي جمال الهيّ لا ينتهي ولا يفنى. ولعل الذي حمله على بعض ذلك ان معظم قصصه تناولت الوطنية والثورة الجزائرية، وفي مثل هذه المواقف نجد الشعرية والتصوف يطغيان على نتاج كل أديب كبير يهيم بوطنه حبا، ويعشق أرضه كما يعشق الحبيب حبيبته.

احـــالات

(1) الأشعة السبعة، 83.
(2) الكاتب وقصص أخرى، 5.
(3) م.س.، 46.
(4) م.س.، 70.
(5) طه حسين، على هامش السيرة، 3/7.
(6) الأشعة السبعة، 13.
(7) الكاتب وقصص أخرى، 67.
(8) الأشعة السبعة، 57.
(9) م.س.، 73.
(10) م.س.، 72.
(11) الكاتب وقصص أخرى، 28.
(12) م.س.، 141.
(13) الأشعة السبعة، 51.
(14) م.س.، 140.
(15) م.س.، 76.
(16) م.س.، 125.
(17) م.س.
(18) م.س.، 140.
(19) م.س.، 76.
(20) م.س.، 77.
(21) م.س.
(22) م.س.
(23) م.س.، 90.
(24) م.س.، 78.

(25) م. س.، 38.
(26) م. س.، 141.
(27) م. س.
(28) م. س.، 90.
(29) م. س.
(30) م. س.، ص 18.
(31) م. س.
(32) م. س.، 12.
(33) م. س.، 18.
(34) الكاتب وقصص أخرى، 52.
(35) م. س.، 28.
(36) الأشعة السبعة، 12 ـ 13.
(37) الكاتب وقصص أخرى، 70.
(38) م. س.
(39) كنا كتبنا فصلا كاملا عن رقم سبعة ودلالته الفولكلورية في رواية «اللازم» للطاهر وطار، لما ينشر. وانظر عمر الدقاق، منزلة العدد «7» في الفكر العربي، مجلة عاديات حلب، الكتاب الأول، 1975، صفحات: 53 ـ 108.
(40) الأشعة السبعة، 44.
(41) م. س.
(42) م. س.، 46.
(43) م. س.، 72.
(44) م. س.، 61.
(45) م. س.، 148.
(46) م. س.
(47) م. س.، 146.
(48) م. س.، 148.
(49) م. س.، 94.
(50) م. س.

الفصل الثالث

قضايا فنّية مشتركة
(في القصة الجزائرية المعاصرة)

وانما لم نخصص الكتاب الثلاثة الآخرين: الفاسي، ومنورا، وسعدي عثمان، بفصل لكل منهم لأننا لم نظفر بالمادة الفنية (الظاهرة الألسنية الطاغية على أسلوب كل منهم) التي تستأثر بمثل عقد هذا الفصل لكل منهم على حدة، فجمعنا بينهم هنا، جمعا.

وقبل ان نخوض الحديث في بعض هذه المعاجم الفنية لدى بعض هؤلاء الثلاثة، وهي، ضد كل انتظار، ضحلة شحيحة في أغلب الظن؛ نودّ أن نثير القول حول ما هو مشترك فنيا بين هؤلاء القصاصين الثلاثة فيما بينهم من وجهة، ثم ما هو مشترك بينهم وبين ابن هدوقة والحبيب السائح من وجهة أخراة. فقد أثار انتباهنا، كما يقول الفرنسيون، ونحن ندرس هذه النصوص، ان هناك صورا مشتركة، بين كتابنا الخمسة مجتمعين، أو بين بعضهم فحسب، كما أسلفنا القول. ولعل الذي أوقعهم في مثل هذا الاتفاق، في بعض الرؤى الفنية، أحد شيئين: فاما ان الواحد منهم كان متأثرا بالآخر، ولو بدون شعور (وهنا يمكن نظريا فقط، مراعاة تاريخ الكتابة: فالذي كتب آخرا، هو بالضرورة، من الناحية النظرية على الأقل، المتأثر بالأول، أو الحاكي له..). وهذا احتمال لا يجوز

اقصاؤه من الاعتبار في مثل قضية معقدة كهذه. واما ان الأمر، بكل بساطة، يتعلق بصور تقليدية معروفة في التراث العربي؛ وكل واحد استنفدها لأنها ذابت في مخيلته، واستحوذت على ذاكرته؛ فلا مدعاة لأن يكون الثاني قد قلد الأول، أو ان الأول أثر في الثاني، في مثل هذا الأمر. ولكن هذا الاحتمال لا يزيدنا إلا اقتناعا بأن هؤلاء الكتاب كان يجمعهم أمر واحد، ويلذعهم همّ واحد؛ فاشتركوا في بعض الصور أو في كثير منها، واتحدوا في بعض الرؤى الفنية نتيجة حتميّة لتشابه المواقف الايديولوجية الخلفية.

خذ لذلك مثلا نباح الكلاب فإنك تكاد تجد كل هؤلاء القصاصين عاجوا عليه، أو حاموا حوله، لدى حديثهم عن القرية الجزائرية ووصف بعض ما يضطرب فيها؛ فبالاضافة الى ما كنا لاحظنا في الفصل الذي وقفناه على المعجم الفني لدى الحبيب السائح من أنّ نباح الكلاب، وعواء الذئاب مما يستأثر بهذا المعجم الفني لديه، لتكرار ذلك ما لا يقل عن ثلاث عشرة مرة في نصوصه السردية؛ فإننا نلاحظ ان ذلك الديدن لم يقتصر عليه وحده، وانما جاوزه الى سواه؛ ولاسيما الى الفاسي، وابن هدوقة حيث نلفي لديهما مظهرا من بعض ذلك. ونحن لم نعدد بعض هذا مما وقع لابن هدوقة والفاسي من المعجم الفني الأساسي لديهما لعلة واحدة وهي انعدام التواتر، وقلة التكاثر. اذ لا يجوز لدارس أن يعد شيئا على انه ظاهرة فنية، الا اذا تكرر هذا الشيء وتواتر، لأنّ كل شيء يفتقر الى هذا التكرار المتواتر يفقد صفة الظاهرة، في هذا الصدد، والا لأصبح كل شيء، اذن، ظاهرة. وحينئذ يستحيل دراسة أي نص والتحكم في قضاياه الفنية المتعلقة بمورفولوجيته. كذلك لا يجوز العناية بالقيود والحواشي، وما يتكرر في مألوف العادة، بدون غاية فنية تذكر. أرأيت أن السعال لدى السائح لو تكرر في قصتين أو ثلاث فقط، لما التفتنا إليه، ولما حفلنا به، ولعددناه شيئا يحدث لكل كاتب دون غاية فنية ترتجى؛ ولكنه لما تكرر في أكثر من ذلك، لم يكن يجوز لنا التغاضي عنه، ولا الزهد فيه ونحن ندرس النص في خصائصه الفنية. ومثل ذلك يقال في بقية العناصر الأخراة المشكّلة للمعجم الفني لديه، أو لدى ابن هدوقة الذي كنا رأينا النور بالقياس إليه عنصرا ذا بال في تدبيج النص السردي. فلا نص الا والنور يشكل لحمة خطابه، ويتحكم في نسج أسلوبه. وقد رأينا بعض ذلك يتمثل أيضا في عدد «سبعة» الذي تكرر في مجموعتيه زهاء أربعين مرة.

ويشترك هؤلاء الكتاب الخمسة في جملة من القضايا الفنية، وفي مواقف واطوار تتصل، خصوصا بالريف الجزائري، أي أنها تتصل بتجسيد بعض

الأطوار من الحياة الشعبية الصادقة في أبسط صورها وأدناها الى الأصالة. فماذا كانوا يقولون، اذا اضطرب حديثهم حول وصف قرية ما، أو حول وصف الحياة الاجتماعية في بادية ما، غير نباح الكلاب، وعواء الذئاب، وثغاء النعاج، وصياح الديكة، ونهيق الحمير، وصهيل الخيل...؟ وكل هذه الأصوات وردت في نصوص هؤلاء الكتاب الخمسة، ولاسيما تلك التي تتحدث عن بيئة ريفية خالصة. فبالاضافة الى ما كنا رأيناه في النصوص السردية للسائح، من بعض هذه الأصوات التي كان يوظفها الراوية لغاية فنية، أو لغايات فنية متباينة؛ ومنها التعبير عن فقر البيئة، وتماشج الفلاحين مع بعض الحيونات الأليفة، وتكالب بعض الحيوانات الوحشية عليهم، لجوع ألم بها، وبرد ألحّ عليها، وقد أسلفنا ذلك كله.. ـ نجد مصطفى الفاسي يعوج على الكلاب فيسمعنا نباحها (1). ولا يأتي ابن هدوقة إلا بعض ذلك حين يفتح مسامعنا على بعض نباحها أيضا (2) وهي تنبح في الشخصيات كأضرى ما يكون هذا النباح؛ بعد ان يعرج بنا على الخيل وهي تصهل، والحمير وهي تنهق وتشهق (3).

ونجد الفاسي يتسمّع الى الماشية وهي تغثو(4) على نحو ما، بل نجده يقطع بسماع ثغائها بكل وضوح (5). ومثله يأتي ابن هدوقة الذي كان منصتا بمسمعه الى «ثغاء جميل حزين... ثغاء الأكباش والخراف» (6). اما خرفان الحبيب السائح فهي لا تثغو لاختلاف أصواتها وذوبانها في بعضها بعض فإذا هي ذات بغام كالنوق الحانّة، لا ذات ثغاء، واذا انت ترى أخرفته وهي «تبغم... وتقفز نحو أمهاتها» (7).

بل ألفينا النصوص السردية لدى السائح تتسع مساحتها لأكثر من هذه الخرفان المنعزلة عن القرية عددا، فإذا هي تسع «القطعان الصغيرة من الماعز والأغنام» (8) التي كانت آيبة شطر مغانيها في صمت «لا يفجره... إلا صياح أحمالها» (9) المتواثبة.

والحق ان الصور المشتركة كثيرة بين هؤلاء الكتاب الخمسة، ولولا انها لا تتكرر لدى بعضهم إلا قليلا لأصبحت ذات خاصية فنيّة مشتركة تطبع هذه النصوص السردية بطابع شديد الخصوصية كبعض ما نجد لدى حمّال السائح الفقير المريض الذي «يحزم حذاءه الممزق» (10) بمادة لم يذكرها الراوية.. ولعلها ان تكون خيطا من القنّب، أو شريطا من الدوم، أو ضفيرة من الحلفاء؛ ولكنها لم تك حتما مادة من الجلد الكريم، أو الخيط الأصيل. ومن البراهين على بعض

ذلك «حذاؤه المتهرىء الذي تتسرب إليه المياه» (11) من تحت ومن فوق، ومن يمين وشمال، ومن خلف وأمام، ومن كل اتجاه نظرت إليه . . . فهو حذاء لا يحمل من صفات الحذائية إلا أنه كان في يوم بعض ذلك. فهو اذن حذاء باعتبار ما كان فقط، اما باعتبار ما هو كائن فليس له شأن إلا لدى صاحبه الفقير المحروم. والشريط الدوميّ لم يقف لدى الحذاء، وانما كانت شخصيات السائح ترتفق به في مآرب أخراة شأن الفلاح الذي كان يحزم «خصره بشريط من ورق الدوم» (12).

اما منور فإنه يكلف كلفا شديدا بأحذية شخصياته المهترئة، فتراه يصطنع صورا قد تتكرر عدة مرات بألفاظها، وكلها أو بعضها (وهو على كل حال يشترك في بعضها مع السائح) كما يتجلى ذلك في بعض هذا الجدول.

(جـــدول : 1)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
والى حذائه الضخم المتآكل المربوط بالقنّب	الأرض لمن يخدمها	60
والى سرواله المشدود الى وسطه بخيط من القنب	الأرض لمن يخدمها	60
. . حذائه الضخم المربوط بخيوط القنّب	هـــلال	106

دراسة الجدول : 1

اننا نلاحظ ان في العبارات الثلاث ألفاظا مكررة. وقد ترددت في ثلاثة مواطن عبر قصتين اثنتين، مما يجعلنا نحسب ان الراوية كان يردد لا شعوريا، كما يقول علماء النفس، بعض العبارات والألفاظ حول مفاهيم معينة كانت تلحّ على ذاكرته الخلفية، وتنهال على عالمه اللغوي غير المرئي، وغير المحسوس. فقد ألفينا

عبارة «الحذاء الضخم» تكررت مرتين بنفسها، كما ألفينا عبارة «بخيط» أو «بخيوط» من القنب تتكرر مرتين اثنتين أيضا، في قصتين اثنتين. ومثل ذلك يقال في لفظ «المربوط» الذي يتردد مرتين في قصتين مختلفتين. بينما نجد لفظ «القنب» يتكرر مرة واحدة في كل عبارة من العبارات الثلاث. واذا علمنا بأن هذا الضرب من الخيط الصناعي من ازهد الخيوط ثمنا، وادناها نوعية؛ ثم اذا علمنا، نتيجة لذلك، بأن هذا الجنس من الخيط لا يكاد يلزم إلا فقراء الناس وفلاحيهم وعمالهم وحماليهم أدركنا علة ادراج هذا اللفظ والالحاح عليه في عبارات ثلاث متواليات.

والقنب مادة من مواد التضييق والخنق والتأزم والايذاء؛ وهو بذلك كأنه يساهم في تأزيم الشخصية حتى ليكاد يخنقها خنقا. وهو قبل ذلك يدل على حال، وقد أسلفنا بعض ذلك، من الفقر المدقع. ويظاهر هذا المزعم ما نلحظه من الأوصاف التي اختيرت لحذاء الشخصية: فهو في الحالين ضخم، وهو تارة مربوط بخيوط القنب، وتارة أخراة متآكل مربوط بالقنب. فالشخصية لفقرها المدقع يتميز حذاؤها هذا بـ:

1 ـ الضخامة: والضخامة هنا لا تعني شيئا اعتياديا يتلاءم مع حجم القدم دون أن ينهكها أو يثقلها أو يسيء إليها؛ وانما تعني ان هذا الحذاء اما بال جدا فأصبح وسيعا تلعب عبره القدم، وتذهب وتؤوب، وتغدو وتروح، واما غير مصنوع على قدر قدمه، كأن يكون مصدّقا عليه من أهل الاحسان، أو مشترى من سوء البضاعة البائرة بثمن بخس، في الزمن النحس. وفي كل الأحوال لا تعني هذه الضخامة اذن الا فقر الشخصية.

2 ـ التآكل: والتآكل هنا، كما يجب أن يكون في حال وتحت كل دلالة، يعني قبل كل شيء البلى والقدم، ومرور الزمن. فلا يتآكل الشيء وهو جديد قشيب. فصفة التآكل اذن لا تضيف لها الحذاء الضخم إلا صفة من صفات المسغبة والفقر، وأمارة من أمارات العسر والبؤس.

3 ـ القنّب: والقنب، كما هو معروف، غير ثمين، وبضاعة صناعية نافعة لربط الأشياء أو تلفيفها؛ ولكن اذا استحالت الى سوى ذلك أصبحت شرا مستطيرا. وذلك ما يصدق على حال شخصية منور هنا حين تتخذ من هذا الخيط شسعا عوضا عن خيط الجلد الفاخر، أو خيط من أي مادة أخراة، ولكنها أرقى وأكرم. فإن الفقراء من الفلاحين والعمال هم الذين كانوا يحزمون بطونهم بخيط

القنب. وفي ذلك ما فيه من خطر على أمعائهم ومعدهم وحركة دمهم. كما كانوا يشدون به نعالهم وأحذيتهم...

والحق ان الصورة التي أراد النص رسمها انما هي صورة من صور المدينة لا صور الريف؛ لأن عهدنا بالفلاحين والحمالين ومن في حكم هذه الطبقة أو أعلى منها قليلا كانوا يصطنعون أشرطة الدوم أو الحلفاء لاتخاذها مرافق في مثل هذه الأحوال. فقد كنا نرى الفلاحين يحزمون بطونهم بخيوط من الدوم أو ضفائر من الحلفاء. كما كنّا نراهم يرتفقون بنعال الحلفاء، ويتخذون شسعها من أشرطة الدوم في فصلي الصيف والخريف. اما في فصلي الشتاء والربيع فكنت تراهم يتخذون خفافا من جلود العجول الطرية، ثم يلوثون على أقدامهم خرقا بالية يحزمونها بخيوط من الدوم المغدّر. وكانت هذه الخفاف تصطنع في الحقيقة للحرث وأصلا... فلا غرو ان يصطنع منور اذن خيط القنب للحذاء والسروال معا. فهي اذن صورة صادقة منتزعة من واقع الفلاحين والحمالين والعمال والفقراء في المجتمع الجزائري على عهد الاستعمار الفرنسي خصوصا؛ ذلك بأن آثار البؤس والحرمان لم يبق منها في عهد الاستقلال، إلا صور قليلة ما أعظم أملنا في تواريها نهائيا.

ومما لاحظناه من الصور المشتركة أو القضايا الفنية المشتركة التي عالجتها هذه النصوص السردية ظاهرة السعال التي ان كانت استأثرت بخيال السائح حتى شكلت احد معاجمه الفنية بتكرارها عشرين مرة على الأقل في تسع من قصصه، أي في 50٪ من قصص مجموعتيه المنشورتين؛ فهي لم تغب عن بعض القصاصين الجزائريين الآخرين ومنهم عبد الحميد بن هدوقة، وعثمان سعدى. فقد ألفينا ابن هدوقة في «المغترب» يتخذ من السعال مرضا يقتل به شخصيته غريبة عن الوطن، في مستشفى بفرنسا. فقد كان هذا السعال، بالقياس الى هذا العامل الجزائري المغترب، بمثابة العدو اللدود «الذي يعيث فسادا في صدره» (13)، بل انك لشدة السعال الملازم له كنت تحسب «ان رئتيه انفلقتا، وصدره تمزق» (14). وقد كان هذا العامل الشقي في كل حين تأخذه «نوبة من السعال» (15) الضاري حتى جاءت عليه.

ولم يأت الفاسي الا بعض ذلك. فكأنه نقل الصورة بحذافيرها من ابن هدوقة ويبقى هنا اثبات شيئين لكي يصبح هذا الافتراض مسلّما:

1 ـ ان يكون ابن هدوقة هو الذي نشر «المغترب» اولا.

2 ـ ان يكون الفاسي قبل ان يكتب مغتربه، ألّم فعلا بما نشر ابن هدوقة. وقد كان سبق لنا في بعض هذه الدراسة ان أثرنا هذه القضية. والغريب ان كاتبا جزائريا ثالثا نشر قصة في العدد الواحد والثمانين من مجلة «الثقافة» الجزائرية، وهو عمر بن قينة تحت عنوان «مغترب»، هو أيضا، راجع العدد المذكور، (ص. 235 ـ 241). فالعنوان اذن واحد لعملين اثنين في الظاهر. واذ انضاف إليهما الآن عمر بن قينة فقد أصبح عنوان واحد لثلاثة أعمال قصصية معاصرة متعاصرة. مع ان المضمون في الأعمال الثلاثة واحد وهو الاغتراب الذي يعانيه العامل الجزائري بالديار الفرنسية. ولنعد الآن الى تناول عملي ابن هدوقة والفاسي وحدهما، لخروج عمل ابن قينة عن دائرة هذه الدراسة، ولنلاحظ بأن الحدث ونسجه يتخذان شكلا واحدا تقريبا. فشخصية العامل المتقاعد في قصة الفاسي ترفض العودة لبلوغها من الشيخوخة عتيا، ثم لانقطاعها عن الوطن، ثم للسعال الحاد الذي يوشك ان يفطّر رئتيها. على حين ان شخصية عامل ابن هدوقة لا ترفض في الحقيقة الاياب الى الوطن، بل لم تغادر هذا الوطن الا وهي مشرئبة الى الاياب اليه بعد الغنم. بيد ان مرض السل الذي يصيبها هو الذي يحرمها من فتاة الاحلام التي كانت تنتظرها في مكان ما من الجزائر، فتقضي نحبها في ديار الغربة القاسية.

وكان السعال هو الهاجس المزعج الأول بالقياس الى شخصية مغترب الفاسي؛ فقد كان هذا الشيخ المتقاعد الضائع يشعر في كل حين «بالسعال يفاجئه» (16)، وفي كل طور يضع يده على صدره ثم يسعل بقوة (17)، لدرجة ان الدموع كانت تغرق عينيه نتيجة لهذا السعال الملحاح (18). ولم يكن هذا السعال يعفّ عنه أو يكفّ، فكان يعاوده في كل لحظة (19) يحسبه انه ارتاح منه (20) فيها.

ولم يكن مصير بعض شخصيات عثمان سعدى الا بعض ذلك حيث نلفيه يقتل احدى شخصياته الثانوية وهي السيدة عيوشة «التي كافحت كثيرا من أجل أطفالها الخمسة» (21) قبل ان تموت «بمرض الرئة صبيحة يوم شتاء بارد يكسوها ضباب كثيف» (22).

ونلفي سعديا يلتقي، في آخر هذا المقطع، مع السائح الذي كنا رأينا كلفه الشديد بالشتاء والبرد والضباب والسحاب والريح، كأنه كان يمهّد الجو البئيس التعيس الذي يتلاءم وشخصياته الشقية المعذبة. أرايت ان سعديا هنا يرسم،

هو أيضا، حيزا حزينا كئيبا يتلاءم مع هذه الصبيحة الشاحبة المكتئبة التي تموت فيها احدى شخصياته. فإذا انضاف الى علة السل المدمرة، البرد الشديد، والروطبة الكثيفة، فإن هذه العلة تصبح شديدة الفتك. ومن الطبيعي اذن ان تفقد عيوشة المقاومة الصحية، لفقرها وخلوقة فراشها، وسمالة سرابيلها، وسوء طعامها، فتموت.

فهذه الصور المشتركة بين الفاسي وسعدى وابن هدوقة، كما رأينا، تنضاف إليها الصور المشتركة الأخراة، تجعلنا نقرر بأن القضايا التي تجمع بين هؤلاء الكتاب وتوحدهم أكثر من تلك التي تفرق بينهم وتباعد؛ كصورة الشعر التي رأينا أمرها، ما رأيناه، في الفصل الذي كنا عقدناه للمعجم الفني لدى ابن هدوقة، والذي كلف بوصف الشعر الطويل، والشعر الأسود، والشعر الأصفر؛ فإن هذه الصورة، هي أيضا، تتكرر لدى مصطفى الفاسي وذلك حين يتحدث عن شخصية فتاة حسناء «بشعرها الطويل المنسدل على ظهرها» (23). ثم لدى السائح حين يقول: «أحست بنظراته تداعب شعرها الطويل» (24).

وانما وصف معظم كتابنا الشعر بالطول لتلاؤمه مع مقاييس الجمال العربي، أو مقاييس الجمال في أبسط وأبهى صوره الطبيعية الخالية من الزيف والتزين. فالشعر الطويل يعني كرمه، وكثافته، وجمال صاحبته، والتحامه بالطبيعة العذراء، وابتعاده عن التصنع والتكلف، وترفعه عن التزين والتجمل.

ثم ان الأمر حين يتصل بفتاة جزائرية ريفية، من الناحية الواقعية، لا يجوز وصف شعرها بغير ما وصفت به في هذه الأعمال القصصية المعاصرة. يبقى: لماذا الشعر الطويل، وكثير من الفتيات يعانين قصرا في شعورهن؟ والاجابة ربما كان في أذهان هؤلاء الكتاب صورة مثلى للجمال العبقري الفتان، فلم يكن منتظرا، والحال هذه، تقديم هذه الشخصيات من النساء على انهن غير ذلك من طول الشعر، واستدارة الوجه، واشراقة البسمة، وجمال الثغر، وامتداد القامة، ودعج العينين، وازدجاج الحاجبين، ونحالة الخصر، واستقامة الأنف... وهلم جرا من هذه الأوصاف المألوفة والتي ورد معظمها في نصوص ابن هدوقة.

أما لماذا الشعر الطويل والأسود في الابان ذاته؟ فإننا ألفينا ابن هدوقة تارة يميل في رسم ملامح شخصياته النساء الى اللون الأصفر، وتارة الى الأسود، تبعا لمواقف نفسية قد لا يكون حق للناقد ان يتدخل فيها الا باسم علم النفس..

وسواء علينا أكان هذا الشعر أصفر أم أسود فإنه لم يوصف قط بالقصر والجعودة، وانما في كل حال نلفيه، بالاضافة الى طوله، متصفا بالسبوطة. وما ذلك، كما أسلفنا بعض ذلك، إلا لأن ابن هدوقة، والفاسي في لقطة من نصوصه السردية، كان في ذهنيهما صورة متجسدة، شديدة الحضور، لحسناء فائقة الجمال. ويمكن أخيرا أن نعلل الشعر الأسود الوارد في أوصاف ابن هدوقة خصوصا، بأنه عكس لصورة النساء الجزائريات اللواتي نجد معظمهن من ذوات الشعور السود، وذلك بحكم ألوانهن البيضاء والسمراء. فكأن هذا اللون هو الأغلب والأدنى الى صفة شعر المرأة الجزائرية، وان لا نعدم من نسائنا شقرا، ولكن عددهن أقل حتما من السمر والبيض.

فذلك، ذلك.

وقبل أن ننتقل من هذه القضية نود أن نلاحظ أن عثمان سعدى يلتقي مع كل من ابن هدوقة والفاسي معا في صورة من صور «الشعر الأسود الطويل المتدلي على» (25) ظهر الشخصية المرأة. فالتقاؤه معهما، أو التقاؤهما معه، يتجسد في كون هذا الشعر:

- طويلا؛

- أسود.

والتقاؤه مع الفاسي، أو التقاء الفاسي معه، في كون هذا الشعر، بالاضافة الى سواده وطوله، متدليا على ظهر المرأة لدى سعدى، ومنسدلا على ظهرها لدى الفاسي (26). بينما نجد السائح يشترك مع هؤلاء الكتاب الثلاثة في وصف الشعر بالطول فقط، بدون حفول بلونه، أو مقاسه (27).

ولا يلتقي الفاسي وابن هدوقة فيما أسلفنا فحسب، بل نلفيهما يلتقيان أيضا في حقل من القمح المستحصد؛ فإذا مناجل فلاحي الفاسي نجدها «تلتهم سوق القمح» (28). ولم يأت ابن هدوقة غير ذلك، مع الحاح أكثر على الصورة وتكرار لها، وتقديمها تحت تعابير مختلفة الصياغة؛ فـ: «المنجلان يلتهمان السنابل» (29)، و«المنجلان ينطلقان من جديد يلتهمان السنابل» (30). والفلاح يأخذ المنجل في يده ثم «يلتهم (به) السنابل التهاما» (31). وعلى الرغم من أن كل منجل فلاح ابن هدوقة كان ماضيا شديد المضاء، إلا أن «سوق

السنابل كانت صلبة» (32) هي أيضا بحيث كان يشق عليه أن يقطعها بيسر. فكأن حقل القمح غابة كثيفة الشجر، ومن العسر بمكان على مثل هذا المنجل مهما مضى أن يلتهم سنابل هذا الحقل إلا معاناة ومجاهدة ومغافصة.

فهنا أيضا يلتقي الكاتبان في وصف الحقل المستحصد، وهو أمر له شأن كبير، لأنه يمثل المضمون الذي يضطرب فيه النص، والحيز الذي يجري فيه. كما نجدهما يلتقيان أيضا في وصف سوق القمح.

وانما ركز الكاتبان الاثنان على البر دون الشعير، مع ان الشعير كان هو الأشيع زراعة، والأكثر انتشارا بين الفلاحين الجزائريين على عهد الاستعمار خصوصا، لأنّ البر أكرم محتدا، وألذ مطعما، وأغلى ثمنا في الأسواق، وأندر وجودا في بيادر الفلاحين الجزائريين التقليديين. ولا نحسب الجانب المادي هو وحده الذي كان علة في هذا الاختيار أو هذا التركيز، بل ربما كان الجانب الروحي أصحّ علة في ذلك. فالجمال والقمح لديهم شيء واحد لا شيئان اثنان. وقد كانوا يشبهون الفتاة البيضاء الناصعة البياض، الناعمة، المتناهية النعومة، الاملود الرعبوب، بكومة السميذ لما بين اللونين من صلة في الرؤية، ثم لما بين الشكلين من علاقة في المسّ، ثم لما بين الجوهرين من سبب في المضمون. فالغاية اذن كانت جمالية ومادية جميعا.

ولم يقف التقاؤهما لدى ما ذكرنا فجاوزه الى وصف حركة المنجل فإذا هي «الالتهام» دون غيره من الأوصاف الأخراة، وهي أوصاف كان يجوز أن تجسد هذه الحركة القائمة على القطع في شيء من النتر الى الوراء.

ونلفي ابن هدوقة وعثمان سعدى يلتقيان أيضا في تمثل صورة العينين الجميلتين (ويراد بهما هنا خصوصا الى عيني المرأة). فالصورة المثلى لهما لدى ابن هدوقة، كما كنا رأينا في ذلك الفصل الذي وقفناه على معجمه الفني، انهما تستميزان بالجاذبية والفتنة، وتتسمان «بصفائهما، وسوادهما، وطول اهدابهما» (33). على حين أنّ الصورة المثلى للعينين لدى سعدى لم تكن إلا بعض ذلك. فـ «عيناها السوداوان الواسعتان، بأهدابها الطويلة» (34) تذكّران الراوية «بعيون أولئك النائليّات» (35). وتتكرر هذه الصورة في نصّ عثمان سعدى الذي تمنّت احدى شخصيات قصصه وهي تباين عهد الحياة «لو ان عيون فتاة» ترام منظر جميل «ذات الاهداب الطويلة الشبيهة بأهداب عيون النائليات كانت

تنظر» (36). فعثمان سعدى يلتقي مع ابن هدوقة في شيئين اثنين وهما وصف العينين بالسواد، وطول الاهداب.

اما قطار ابن هدوقة فقد ألفيناه «يتحرك مبحوح الصوت» (37)، كأنّه ألّم عليه شيء من اللغوب شأن شخصية خماس السائح الذي كان ينادي ابنته «مريم بصوت مبحوح» (38) للعناء الذي كان يمضه، والضنى الذي كان يوشك أن يودي به الى نهايته المحتومة.

وتبدو كلتا الصورتين هنا صادقة مطابقة للواقع؛ فالقطار حين يصفر، انما يصفر، في معظم الأطوار، فيكون في صفيره الحاد بحّة لا تنكر. واذا كانت هذه البحّة لا تكون في جميع أصناف الصفير الصادرة عن القواطر، فإنها توجد في صفير بعضها حتما. اما الفلاح الضني فقد كان صوته، هو أيضا، مبحوحا للضنى الذي كان ضرب جسمه كله، فانعكس الخور على صوته الذي جسد الهزال والمرض وازدلاف النهاية. بيد أن صفير القطار مزعج، وصوت الفلاح محزن. لأنّ أحدهما صادر عن آلـة شديدة الحـركة والاضطراب، وأحدهما الآخر صادر عن انسان ضعيف الطول.

واذا كان قطار ابن هدوقة هو الذي يصفر، فإن معلم الفاسي هو الذي يصفر؛ واذا كان صفير هذا القطار مبحوحا، فإن صوت معلم الفاسي كان كذلك «بدأ يصفر بصوت مرتفع، ثم يردد محاولا تقليد المغني بصوت مبحوح» (39).

ونلفي السائح وعثمان سعدى يلتقيان في معجم فني يكثر لدى الثاني أكثر من الأول؛ فقد تواتر لدى سعدى حتى اتخذ في لغته الفنية حيزا لا يجوز التغاضي عنـه. وهذا المعجم الفني الذي فيه يلتقيان انما هو الصخور والحجر والحصى والجبـال، ومـا في حكم هذه المعـاني. بيد ان هذه اللغة الفنية لا تهيمن لدى السائح، بحكم المضمون الذي فرض لغته حتما على النص السردي، الا في قصة «الصخر» حيث تكررت زهاء أربعين مرة، فإنها لدى سعدى تتكرر هنا وهناك من قصصـه، وتتكاثر بوجه واضح في أول قصة وآخرها في المجموعة وهما: «تحت الجسر المعلق» (وهو عنوان القصة الذي أطلقه على مجموعته)، و«اجازة بين الثوار».

واللغـة الفنية الشائعة في كتابة عثمان سعدى، بالاضافة الى التشبيهات الشاعرية التي تتكاثر في «اجازة بين الثوار»، هي الوهاد، والمرتفعات والملتويات

الجبلية الوعرة، والوديان، والجبال، والأخاديد، والمغاور، والصخور، والحجارة، والهضاب. . . وهي ألفاظ تواترت في قصتين اثنتين عشرين مرة ومائة مرة. والقصتان هما الأولى والأخيرة في مجموعته.

ومن حق أي من الناس أن يتساءل عن علة هذه اللغة القاسية الدالة على الوعورة والخشونة وحياة الشظف والتبدي. ونحن نحسب ان هذه اللغة الفنية تتلاءم، كل الملاءمة، مع المضمون الثوري الذي يميز هذه النصوص السعدوية؛ فلم يكن هذا المضمون الثوري يقتضي غير ذلك المعجم الفني. فقد كانت الجبال موائل حصينة للثوار. ومن سمات هذه الجبال: الأحجار، والأخاديد، والمغاور، والصخور وما في حكمها. فكأن النص كان يتخذ من بعض هذه المعاني ظهيرا على رسم بيئة ثورية رسما أمينا: تاريخيا، وجغرافيا، وفنيا. ولولا بعض التشبيهات الشاعرية الجميلة التي تميز نصوص سعدى، والتي تكثر خصوصا في أول قصة في المجموعة وفي آخرها، وقد أسلفنا ذلك، لأصبحت هذه النصوص السردية حجرية الشكل والمضمون، ولطغت عليها الوعورة والخشونة، ولأمست أدبا أقرب الى اخشوشان البادية منه الى أي شيء آخر. وقد كنا زعمنا بأن الراوية كان كأنه يحترص على تشحين هذه الألفاظ بقوة ثورية شديدة. ولعل بعض ذلك أن يتجلى في مثل قول احدى شخصياته: «أنا أرى يا آنسة، في هذه الجبال الدرع الحامي للثورة. انظري الى صخورها الجبارة ووديانها العميقة. انظري الى تلك الأخاديد الصخرية الجبارة. انها متارسنا ودروعنا. . . انني أشعر بتعاطف غريب مع هذه الجبال، مع أشجارها ووديانها وصخورها ومنابعها. . .» (40).

اننا في هذه الفقرة القصيرة نلاحظ جزءا من المعجم الفني الذي كنا أومأنا اليه في قصص سعدى يتكرر عدة مرات؛ فقد تكرر لفظ الجبال مرتين، والصخور ثلاث مرات، والجبارة مرتين، والوديان مرتين. بالاضافة الى الأخاديد، والدرع الحامي، والدروع، والثورة، والأشجار، والمتارس. . . وهي كلها ألفاظ ذات صلة حميمة بالحرب والمحاربين، والقوة والأقوياء. ونلاحظ ان الراوية كان في ذهنه، فيما يبدو، صورة الحرب التقليدية، حرب الآباء والأجداد؛ فألفيناه يصطنع معاني عتيقة تجسدها ألفاظ أولع بها كالترس، والدرع، ونحوهما.

ومهما يكن من أمر نية النص، فإن نسجه يدل على أنه يشرئب الى محاربة الظلم والاستعباد بالكلمة القوية التي تضارع الطلقة النارية، أو القذيفة المدمرة. ولم يكن يلطف من أمر هذه القوة الطاغية النابعة من هذه الألفاظ الجزلة

المخشوشنة الا تشبيهات كانت تغالبه من حين الى حين فإذا هذا النص الخشن يلطف ويحلولي. ولكن حتى في حال الجنوح نحو التعابير اللطيفة والألفاظ الرخوة، فإن النص كان يحافظ على بداوة نسجه، وجزالة ألفاظه، أي أنه كان يظل وفيا لمعجمه الفني المسطور له. كما نلاحظ ذلك من خلال هذا النص السردي القصير: «كانت المغارة قرب نبع صغير رائع في الجمال والابداع. الماء ينبع من تحت صخرة كبيرة، ويكون جدولا نحت له وسط الصخر مجرى صغيرا. وكان وهو ينبع بقوة الانحدار يحدث خريرا خافتا يشبه المناجاة بين الأحبة. وتملكني شعور من السعادة، سعادة من سار ساعات في الجبال...» (41).

فعلى ما في هذا النص من ألفاظ الرقة والسعادة والجمال والتلطف، كالمناجاة، والجمال، والنبع، والخرير، والسعادة... فإن ذلك لم يحظره من ان يشمل ألفاظا دالة على القوّة والعنف والثورية والشدة كالجبال، والاندفاع، والانحدار، والقوة، والصخر، والمغارة. فكأن هذا الماء لا يندفع منحدرا الا رمزا لاندفاع الثوار منحدرين نحو الوديان السحيقة لاذين بالفرار بعد تنفيذ هجوم مباغت على العدو. بل ان المشي الطويل المضني بين أخاديد الجبال لا ينشأ عنه لغوب للمجاهدين بوجه، ولأنه كان متعة من متع هذه الحياة الدنيا. فالشخصية هنا يتملكها «شعور من السعادة، سعادة من سار ساعات في الجبال...» (42). فانظروا كيف أمسى الركض المضني، والاضطراب المتعب، في شعاب الجبال الصخرية الوعرة، وقممها الشامخة الخشنة، ضربا من المتاع للسائرين، ولونا من السعادة للمتنقلين؟

فكأن جبال الراوية في هذه النصوص على ما ترمز له من منعة وحصانة وقوة والتياذ فانها في الوقت ذاته تظل رمزا لشؤون أخراة كالسعادة التي هي مصدرها، وكالامن الذي هو موئله، وكالمحبة التي هي مرتعها.

اما أسلوب مصطفى الفاسي فهو شيء تتنازعه الشاعرية طورا، كما في «وطلعت الشمس»، والنزعة الواقعية المقبولة كما في «الأضواء والفئران»، والواقعية الفجة كما في «سي بوعلام المهبول». والمسحة الشاعرية بالقياس الى القصة الأولى انما تنطلق من بعض عنوانها. بل ان هذه الشاعرية لتستحيل في بعض الأطوار الى رومانسية حادة.

وقد لاحظنا ونحن ندرس أسلوب الفاسي في نصوصه السردية، لنتعرف بنوع من الدقة على معجمه الفني الطاغي على كتابته، أنّ نسج هذا الأسلوب

يستميز بإثقاله بالاوصاف. وحتى لا نصدر حكما اعتباطيا، جئنا، ، بعض ملاحظة هذه الظاهرة الألسنية في كتابته السردية، الى بعض نصوصه المتوخى فيها شيء من جمال الديباجة، وشيء من الجنوح نحو الشاعرية على نحو او على الآخر، كما كنا لاحظنا بعض ذلك في نصوص ابن هدوقة، في معظمها في الحقيقة، ولا سيما في «الأشعة السبعة»، و«الصداقة»، و«الانسان»... فلاحظنا ان الفاسي دائما هو المتفوق في اصطناع الأوصاف. فلا نكاد نمر باسم صريح الا ونجد له وصفا يعقبه، ونعتا يميزه تمييزا. فحتى ابن هدوقة الذي كنا لاحظنا شاعرية رقيقة تسم نسج أسلوبه الأنيق لم يستطع ان يهدّ الفاسي في هذه الخاصية الألسنية. فإنما ابن هدوقة فارس الخمسة في الصور الجميلة، والألفاظ الرقيقة، والمعاني اللطيفة. وقد فزعنا الى الاحصاء، لمحاولة معرفة بعض هذه الحقائق، وهي أبدا معرفة نسبية، فتوصلنا الى بعض هذه النتائج:

1 ـ ابن هدوقة في «الأشعة السبعة» 94 صفة على مدى سبع صفحات ونصف.

2 ـ وفي «الصداقة»: 78 صفة على مدى ثماني صفحات ونصف.

3 ـ احمد منور في «أكل البصل»: 24 صفة على مدى ثماني صفحات.

4 ـ مصطفى الفاسي في «الأضواء والفئران»: 111 صفة على مدى ثماني صفحات ونصف؛

وفي: «وطلعت الشمس»: 101 صفة موزعة على مدى عشر صفحات ونصف؛

وفي «مغترب»: 57 صفة على مدى خمس صفحات ونصف؛

وفي: «العائدون»: 53 صفة على مدى أربع صفحات فقط.

ومن بعض هذه الأرقام المثبتة يتبين لنا ان الفاسي يأتي في المرتبة الأولى في هذه الخاصية الألسنية؛ و«الأضواء والفئران» هي القصة التي تأتي في طليعة هذه القصص اشتمالا على الصفات التي تنهض، من الناحية الدلالية، بوظيفة التعميق الدلالي. وبعده نجد ابن هدوقة. اما منور فبحكم نسج الخطاب لديه الذي سنعرض لبعض خصائصه بعد حين، فلم يشتمل نص سردي له من ذي ثماني

صفحات الا على أربع وعشرين صفة. ولنذكر بأن قصتي أبن هدوقة الواردتين في هذه القائمة تعدان من القصص الأنيقة الأسلوب، النازعة نحو الشعر في نسجها.

واذن فالفاسي يجيء في المقام الأول، في هذه الخاصية، بحكم هذا الالحاح الشديد على الأسماء بالوصف فإذا المصابيح ملونة، واذا الاحساس بالاشمئزاز داخلي، واذا المنظر جميل، ورائع، واذا المصابيح ذات ألوان حمراء، وخضراء، وصفراء (43). واذا لكل شيء صفة تذكر، وحال تميز.

والخاصية الثانية التي تميز نسج الخطاب لدى الفاسي هي طغيان الألوان. فقد ألفينا الراوية ولعة بالفزع الى هذه الألوان على اختلافها؛ فإذا الألوان الحمراء، والخضراء والصفراء والزرقاء... تجسم طبيعة هذا الخطاب وتنحو به منحى الأضواء المختلفة الألوان، حتى ان عنوان المجموعة نفسه يشتمل على بعض هذه الخاصية صراحة حين تركب من «الأضواء والفئران». فالأضواء هنا ليست بيضاء عادية، وانما هي ملونة كما لاحظنا بعض ذلك في النص الذي أومأنا إليه في الاحالة الثالثة والأربعين. (وعلى ان ابن هدوقة كان هو أيضا أطلق على مجموعة من مجموعتيه الاثنتين عنوانا مضيئا مشعا، هو «الأشعة السبع». ولكن ابن هدوقة يجنح نحو النور والشعاع بالدرجة الأولى، والفاسي يجنح نحو الضوء في أبسط مظاهره الخارجية وهي الألوان التي يتشكل بها. فابن هدوقة يجنح نحو الصور المعنوية، والفاسي نحو الصور المادية المحسوسة المزدانة من الواقع اليومي البسيط).

والحق ان هذه الألوان وما في حكمها تكررت في هذه القصة وحدها ما لا يقل عن ثمان وعشرين مرة، فإذا المصابيح، والألوان المتلألئة، والأضواء الحمراء، والصفراء، والخضراء؛ ثم اذا اللون الأسود، واذا أضواء أخراة تشتعل وتنطفىء (44) عبر هذا الخطاب.

وفي هذه الخاصية يشترك الفاسي مع ابن هدوقة، كما سبق أن أومأنا الى بعض ذلك في الفقرة السابقة، حيث نلفي هذا يقيم معجمه الفني، كما كنا رأينا ذلك في الفصل الذي كنا وقفناه عليه، على النور واللمعان والاشعاع والتألق وما في حكم هذه الأمور النورانية والمعاني المظنونة بالضوء الوهاج المستمد من الشمس والقمر والنجوم، والمعاني المضيئة ذات الدلالات الصوفية المضببة... ولكن الفاسي، يجب أن نعترف بذلك، لم يبلغ شيئا في هذا المعجم الفني الذي نلفيه

لدى ابن هدوقة، وانما يمكن أن يتدانى منه في قصة «الأضواء والفئران»، وفي بعض القصص الأخراة دون غيرها. واذن، فلعل الخاصية الألسنية الأولى التي يجب ان تميز الخطاب لدى مصطفى الفاسي هي اصطناع الأوصاف بإلحاح وغزارة، كما بدا ذلك في النماذج القصصية الأربعة التي أحلنا عليها، لديه، في بعض هذا الفصل.

واذن فأسلوب الفاسي هو شيء تتنازعه المسحة الشاعرية طورا، كما في «وطلعت الشمس»، والنزعة الواقعية المقبولة كما في «الأضواء والفئران». . .

ولغة الفاسي مثل لغة منور، لغة بسيطة مع عدم التحرج من اصطناع بعض الألفاظ العامية حين تدعو إليها الضرورة الفنية. واذ انتهى الحديث بنا الى اللغة، فأحسب ان من الحق علينا ان نزعم بأنّ احدا لم يسلم من هؤلاء الكتاب الخمسة من الوقوع في هنات: بعضها املائي، وبعضها نحوي، وبعضها لغوي.

ولعل من المستسمج، في ذوق كثير من النقاد المعاصرين، أن نتوقف لدى هذه الهنات. ونحن نحسبُ ان لا شيء اغلط من هذه الرؤية النقدية القاصرة. لأن الناقد في أصل وضع لفظ النقد نفسه، لا ينقد القطعة النقدية من حيث حجمها وشكلها ووجهاها، بل قبل أن يأتي ذلك يعرج على المادة المصنوعة منها هذه القطعة: فإن كانت فاسدة، أو مزيفة، أو مشوبة بمادة معدنية غير كريمة، أسقط قيمتها. ولا يشفع لها لديه انها جميلة الوجهين، أنيقة الشكل، لطيفة الحجم. لأن الجوهر فاسد فكان لا مناص من فساد الشكل.

ونحن حين نعرض لبعض هذه المسألة، في شيء كثير من التحرج، يجب أن نعترف بذلك اعترافا، فإنما نقيس العملية النقدية الفرعية، على العملية النقدية الأصلية التي أومأنا الى صورتها منذ حين. فلا يجوز بوجه ولا بحال ان نتقبل بناء فنيا في قصة ما، اذا كانت مادة البناء، وهي هنا اللغة، فاسدة. فماذا كان يصنع مهندس معماري اذا وضع تصميما لبناية جميلة فجاء البنّاء فاصطنع مادة مخدوعة لا تستجيب لقواعد البناء، ولا تقوم بوظيفة السلامة؟ انه حتما يأمر بتهديم البناء من أساسه. ولا يشفع له جمال الهيئة المحتملة، واناقة الشكل الخارجي المتوقعة، طالما كان البناء مخدوع المادة.

والبنـاء بالقياس إلينا هو الخطاب. والمادة بالقياس إلينا هي اللغة. فإن سلمت هذه اللغـة، في قواعـدهـا المتعـارف عليهـا: املاء، وصرفا، ونحوا، وتركيبا، سلم الخطاب؛ وان فسدت عناصره هذه، فسد.

وعلى أن من حسن حظ القصة الجزائرية المعاصرة ان لغة هؤلاء الكتاب الخمسة في معظمها الأعظم سليمة. وهي لدى عثمان سعدى، أسلم، ثم يأتي ابن هدوقة: على الرغم من أن أسلوب هذا أجمل نسجا، وآنق شكلا، وأدنى الى الشاعرية الرقيقة منه الى النثر العادي الفجّ. ولكن هذه السلامة ليست الا نسبية.

ونحن هنا حسبنا ان ننبه الى بعض هذه الهنات، حتى لا يقول قائل من الناس اننا نرجم بالغيب، ونكيل القالة لهؤلاء الكتاب بالمجان، ونقذف أعراض الأدباء ونحن أولى لنا ان ننضح عن هذه الأعراض دون التوقف لديها بتفصيل؛ وذلك حتى لا يظن ظان أيضا بأننا نريد رفع السياط من أجل الاساءة الى هذه النصوص السردية التي نحن أيضا يعنينا فيها أساسا بناؤها الفني، وقدرتها أو عدم قدرتهـا على التصـوير، وبـراعتهـا أو قصورها في بناء الحدث المتنامي، ورسم الشخصيات ـ لا بناؤها اللغوي بالمعنى الضيق. وبعبارة قد تكون أوضح، نحن أيضـا نرفع لواء العناية باللغة الفنية، لا باللغة المعجمية، أو النحوية. ولكن ذلك، مع ذلك، ما كان ليحظرنا من التنبيه الى بعض الهنات، ولنكرر، التي يسقط فيها بعض كتابنا وكان يجب عليهم ان يتساموا عن ذلك تساميا، بالايصاء خيرا بلغتهم التي كان عليهم أن يجيئـوا إليهـا فينقحـوها ويمحصوها ويحققوها فيتأكدوا من سلامة ما يكتبون. ولعل الذي حظر النقاد المعاصرين من العناية بهذه السقطات اللغوية شيئان اثنان، أحدهما أو كلاهما:

1 ـ ان بعض النقاد، هم أنفسهم، لا يتقنون اللغة العربية التي هي بحر زاخـر لا ساحـل له، فتراهـا شقية بهم، كما تراهم أشقياء بها، فإذا أبصارهم مغضوضة عن هذه الهنات، أو ان أبصارهم لا تقع عليها اطلاقا. ومن حسن حظ النقد الأدبي الحديث ان هذه القالة لا تشمل الا طائفة يسيرة من فتيان النقدوديين.

2 ـ انهم ينطلقون من الافتراض البسيط الذي يعني ان الكاتب لا يجوز ان يكون كاتبا اذا جهل أدوات كتابته، وقصر عن معرفة دقائقها وجلائلها، ومواجهها

ومخارجها. والحق ان هذه الفرضية مسلّمة لدى الكتاب غير العرب الذين، في أغلب الأطوار، يتقنون لغتهم بشيء من الامتياز، والا لما استطاعوا أن يكونوا كتابا، كالجندي الذي يجب أن يتقن الرماية، والسباح الذي يجب أن يتقن السباحة، والنجار الذي يجب أن يتقن النجارة... وهلمّ جرا. أما كتابنا الناشئون خصوصا، على العهد الراهن، فكثير منهم شقاء ممضا بهذه اللغة فيحارون ويحيّرون.

واذن فهل من معنى في شيء أن نقفو هذه السقطات اللغوية فننبّه إليها؟ أجل، اذا كنا محافظين؛ ولا، اذا كنا غير محافظين. وفي هذه القضية بالذات لنكن نحن من الصنف الأول، في صفه الأول.

وقبل ان نحيل على بعض النماذج من هذه السقطات نتمنى أن يكون بعضها اثرا من آثار الأخطاء المطبعية قبل كل شيء، على الرغم من أن ظواهر الأشياء ترفض هذا الافتراض في كثير من المآقط كما في «صهيل الخيل، وعويل الحمير» (45)، فإن للحمير نهيقا في حال، وشهيقا في حال، وسحيلا في حال، وزفيرا في حال رابعة؛ ولكن لا يجوز لها أن تكون ذات عويل! فالعويل للانسان لا للحيوان. وافتراض المجاز، في أي صورة من صوره، هنا، لا معنى له اذن: ذوقيا، وألسنيا. وانما لا يكون له أي معنى لأن الكاتب:

1 ـ انها يتحدث عن مناسبة العيد. وهذه المناسبة بما يقارفها من طقوس وعادات يجب أن توضع في اطار سعيد، لا في اطار شقي. والعويل شقاء. والبكاء تعبير عن هذا الشقاء.

2 ـ ان الحيوانات نفسها، في معرض مضمون النص، يجب أن ينالها شيء من هذه السعادة بحكم سعادة ذويها وسائسيها الذين، بفضل سعادتهم، لا يقسون عليها، ولا يعنفون بها، فتسعد بالراحة أو العلف، أو بهما جميعا. فكيف يجوز أن ترتفع عقائرها بالعويل، اذا افترضنا باطلا ان أصواتها ضرب من الاحتجاج أو لون من العويل، وهي في حقيقة الأمر ومجازه لا عويل لها، ولا هي ممن يحزنون؟ وكيف، اذن يجوز عقلا وخيالا أن يستحيل حيوان أعجم الى انسان عاقل: يشقى ويسعد، ويعي ويفكّر، ويفعل وينفعل، ويؤثر ويستجيب؟

فإن كان النص انما أراد بالعويل الذي أطلقه هنا على شهيق الحمار، وصوته أنكر الأصوات وأسوأها وقعا في المسامع، ورجعا في الآذان، الى ضرب من

المجاز؛ فقد كنا رأينا ان مثل هذا المجاز هنا لا يجوز. وان كان انما اصطنعه على الحقيقة، فإن الاستعمال اللغوي المتواضع عليه يأبى كل الإباء هذا المذهب من التعبير، لأنه يعزو الى حيوان صوتا ليس له.

ونمضي الى قصة أخراة من قصص ابن هدوقة فنلفيه يزعم ان الزوج «اشترت قدرين سريعين.. صغيرا لكل يوم، وكبيرا للمناسبات» (46). ولم نسمع بأحد من العرب، القدامى والمحدثين، الأحياء منهم والأموات، العاربة منهم والمستعربة، ذكّر القدر تذكيرا. فكيف غاب عن الراوية تأنيث هذا الحرف ليقيم خطابه على أساس سليم؟ ومن المستبعد ان يلتمس ملتمس عذرا له، فيزعم ان الأمر لا يعدو أن يكون خطأ مطبعيا؛ اذ لو كان الأمر كذلك لوقع تصحيح في مواقع أخراة من هذه الجملة التي استشهدنا بها؛ ذلك بأن الخطأ تكرر في ثلاثة مآقط متوالية، في «سريعين»، و«صغيرا»، و«كبيرا» (وكان حق هذه الحروف أن يكتبن: «سريعتين»، و«صغيرة»، و«كبيرة» لأنها صفات للقدر التي لم تجيء بها العرب إلا مؤنثة في جميع استعمالاتها ونصوصها المحفوظة، ومعاجمها الموثوقة.

ومن العجب العجاب اننا نلفي السائح يسقط في فخّ هذا الخطأ، هو أيضا، فيذكّر القدر في معرض حديثه عن احدى شخصياته بأنها كانت «تنصب قدرين كبيرين على نار الكانون المتأججة» (47). فكأنّ التأنيث الذي كان يجب أن يكون في القدر، سلبه التأنيث الذي أوقعه على «الرأس»؛ فإذا القدر التي هي في وضع اللغة العربية مؤنثة لا تذكّر، تذكّر؛ واذا الرأس الذي هو في وضع هذه اللغة مذكّر لا يؤنث، يؤنث. وقد أنث السائح الرأس في المواطن الثلاثة التي ذكره فيها عبر نصوص مجموعتيه (48). وكأن السائح كان متأثرا بلغة بعض الكتاب المشارقة، والمسلسلات المشرقية التي تولع ايلاعا غريبا بتأنيث الرأس ظلما وعدوانا على العربية واستعمالها الصحيح...

اما لفظ «الاكتظاظ»، في جميع تصاريفه، فلم يكتب في كل هذه النصوص السردية التي نجري فيها هذه الدراسة، وهي سبعون نصا قصصيا، إلا بالضاد. وقد تكرر هذا الخطأ الاملائي لدى ابن هدوقة أربع مرات على الأقل (49).

وفي خضمّ هذا الاكتظاظ من السقطات والهنات، نلفي منورا هو أيضا، حتى لا يكون هناك بعض الاستثناء، يكتب هذا الحرف بالضاد المضدودة (50). كما ألفيناه يسلب لفظ «الكظم» مشالة ظائه فاذا هو، خطأ،

ضاد مضدودة أيضا (51). بينما ألفيناه يضيف الواو، الى لفظ البرنس فيصبح «برنوسا» (52).

فإن جاوزنا الاملاء الى النحو، ألفينا المفعول يمسخ فاعلا في قوله: «ورأى من بين الحشد الكبير عدد من معارفه» (53)، والمجزوم بحذف الياء يظل مرفوعا، وذلك في حالين على الأقل؛ في قوله: «ولكن في هذه المرة لم تأتي الركلة من أمه» (54)، وفي قوله: «لماذا لم تعتني البلدية بإنارة الزقاق» (55)؟ والحق انها لو عنيت أيضا بمدارسة النحو العربي لرجونا ان تلك السيرة تفضي بها الى هدى الاستاذ منور الى باب سيبويه الواسع. وقد كان التعبير في بعض الأطوار يسوء الى أن يصبح سقيما كما نلاحظ بعض ذلك في قوله: «راح سعيد ينظر للدينارين وعيناه لا تكاد أن تصدق انها ثمن التذكرة بالتمام...» (56). ففي هذا النص نلاحظ الهنات التالية:

1 ـ ان النظر، في أفصح الكلام وأوثقه، يتعدى بـ «الى» لا بـ «لـ».

2 ـ انّ «ان» لا تأتي بعد «كاد» في أفصح الكلام أيضا. ونحن في الحقيقة

لم نكن نريد ان نتوقف لدى هاتين الهناتين مادامتا تعدان من أخطاء الخاصة كما يقال. وانما الذي اضطرنا الى التوقف هو:

أ ـ ان الكاتب ذكر العينين فثنى، فلمّا أعاد عليهما أفرد.

ب ـ انه ذكر دينارين أيضا فثنى، فلما أعاد عليهما أفرد.

وحتى لا يكون في موقفنا تحيز علمي فاننا ذاكرون شيئا من هنات عثمان سعدى الذي نلفيه يرفع اسم ان في قوله: «رافعة رأسها، فخوزة بأن لها ابنان في جيش التحرير» (57). وحتى لا يكون، هو أيضا، مستثنى من الفريق الذي أسقط المشالة من ظاء «الفضاعة» فقد كتبها ضادا (58) على الرغم من أننا ألفيناه يكتب هذا اللفظ كتابة سليمة في موطن آخر (59)؛ فهل ما وقع كان، حقا، مجرد خطأ مطبعي؟

ولم يكن معقولا ان يشذ الفاسي فيخرج من الجماعة، من أجل ذلك ألفيناه يكتب هو أيضا فظيعته بالضاد وذلك في قوله: «الأشياء التي كنا نراها

فضيعة» (60). والحق ان الفاسي كان كلفة باستلاب الظاءات مشالاتها؛ فقد ألفيناه يكتب لفظ «الغليظة» بالضاد (61). وعلى ان هذه المشالة التي استلبها لفظ «الغليظة»، اضافها الى لفظ «نضارة» في قوله: «كانت تزداد زهوا ونظارة» (62). ولأمر ما كان قرّاء القرآن في أول تعلّمهم يقرأون قوله تعالى: «كل نفس ناضرة الى ربها ناظرة» (63)، «كل نفس ناصرة، ألى ربها ناطرة» (قراءة املائية حتى لا يقع الخطأ في كتابة هذين الحرفين المتشابهين في النطق المتباعدين في المعنى بإلحاق الضاد بالصاد، والظاء بالطاء، حتى لا يكون في أمر كتابتهما التباس).

ولم يسلم ابن هدوقة، هو أيضا، من هنات نحوية، منها: «مادام هو أبونا» (64)، فان «هو» هنا ضمير فصل، كما يقول نحاة العربية. وهو من باب قول الآية الكريمة: «ويرى الذين أوتوا العلم الذي أنزل إليك من ربك هو الحق» (65). ومنها أيضا قوله: «ونتبع أبوانا» (66) (يريد الكاتب: ابوينا). ومنها: «كما في احدى الممرات» (67) (يريد: احد الممرات).

وعلى ما في لغة السائح من قوة وجزالة وسلامة فانها لم تسلم، هي أيضا، من هنات قد تعود الى الانسياق مع اللغة الصحفية التي كثيرا ما تطغى علينا حين نكتب، وهي لغة مع الأسف مكتنفة بالاخطاء والضعف من جميع أقطارها. فبالاضافة الى ما كنا أومأنا اليه من تأنيثه «الراس» وتذكيره القدر، ألفيناه يقول: «يتقهقر اين يجد المقاومة» (68) (يريد الكاتب: «حيث يجد المقاومة»). وألفيناه يقول: «وراح الابناء بما فيهم الرضيع» (69)؛ فهل فقد هذا الرضيع انسانيته من اكتسابه هذه الشيئية في نص الحبيب السائح؟ وألفيناه يقول: «باب الحوش المغلوق» (70). وقد اتفق جميع المعجميين العرب على ان هذا الحرف لايصطنع الا رباعيا: اما بالالف، واما بالتضعيف...

والهنات كثيرة من العفّة الكفّ عن ذكرها.

ونحن في الحقيقة، لم نرد الى الكشف عن هذه السقطات في كتابة هؤلاء الكتاب، وقد كنا اعتذرنا قبل هذا، وانما أردنا اعطاء صورة كاملة عن نسج هذه النصوص السردية. وبعض ما ذكرنا لا ينبغي بأي وجه ان يسقط من القيمة الفنية التي كنا عرضنا لها بشيء من التفصيل، من عدة زوايا، وبألوان مختلفة من الأضواء (حتى نواكب الفاسي في تخيّله عبر أضوائه الملونة)، في هذه الدراسة.

وعلى اننا لا نغادر هذا الفصل الاخير في هذه الدراسة، حتى نتوقف بشيء من التفصيل، لدى المعجم الفني لاحمد منور حتى يتبوأ هذا الكاتب، هو أيضا، مكـانتـه القمين بها، بين الكتاب الخمسة، في هذه الدراسة. وقد لاحظنا ان نصوصه السردية لا تكاد تتسم بظواهر تجعلها متفردة بشيء يسمح بوضع تصور دقيق لمعجم فني ما؛ فمن الملاحظ ان كثيرا من الكتاب يصطنعون صورا بعينها، أو ألفاظا بذاتها، أو جملا بنفسها هنا، كما يصطنعونها هناك، من حيث يشعرون أو من حيث لا يشعـرون؛ فإذا ذلك السلوك الالسني يصبح لازمة فنية لديهم يمكن رصدها وتتبعها ثم اتخاذها معجما فنيا متفردا. واذا كنا لاحظنا، كما سنرى في بعض نهاية هذا الفصل نفسه، ان ثلاثة من كتاب هذه المجموعة أولو معجمات فنية حتما، فان نصوص منور، ومعها نصوص الفاسي، لا تكاد تتسم ببعض ما يتيح لنا تصور مثل هذا المعجم.

ومع ذلك فمن الظواهر التي يمكن ملاحظتها في نصوص منور، وهي في الحقيقـة تشمل المضمون والشكل، لا الشكل وحده، ظاهرة الحر. فقد ألفينا أربعة من هذه النصوص على الاقل تتحدث عن حرارة الجو، وقيظ شمسه، وما ينشأ عن ذلك من عرق يتصبب من الشخصية تصببا. ولعل الذي حمل الراوية على ذلك انه كان يمهد، بحرارة الجو، والحاح الشمس، لرسم حال من الأسى والنصب والعذاب للشخصية. فالحر الشديد كالبرد القارس، أو المطر الهاطل، أو الريح العاصفة، (وهو معجم كنا لاحظناه لدى الحبيب السائح)، كل من هذه الظواهر الطبيعية يمكن، لدى الالحاح وعدو الطور، أن يفضي الى شقاء يلمّ على الشخصية، أو عذاب يصب عليها أسواطا، أو قلق يتأوبها ولا يزايلها. أي ان النص يهيء من الجو الخارجي ما يظاهر على وضع حال من السوء والبؤس والتعب للشخصية التي تصبح تعاني، خارجيا، من الحرارة الثقيلة، كما تعاني، داخليا، من المشاكل التي تنهض في سبيلها كالشيطان المارد فلا تستطيع لها حلا، ولا تظفر بسبيل الى التخلص منها في معظم الأطوار. . .

ان ربط خارج الشخصية بداخلها، ووضعها في حال من الجو قاسية، لما يساهم، في تقديرنا، في رسم صورة مؤثرة، حية، متفاعلة: للشخصية وما تفرزه من حدث، أو للشخصية وما تتعرض له من الاعمال المنكرة، وما يدبر لها من الكيد المريع. ولم يأت منور حين وظف الحرارة في رسم مآسي شخصياته، الا بعض ما كان يجب أن يأتي، في رأينا.
(جدول ـ 2).

(جدول ـ 2 ـ يوجز ظاهرة الحرارة في نصوص احمد منور)

نص العبارة المعجمية	القصة الواردة فيها	رقم الصفحة
الجو حار	الصداع	73
الجسد يرشح بالعرق	الصداع	73
والشمس تلقي بكل ثقلها . .	الأرض لمن يخدمها	63
وأزال حبات من العرق تجمعت . .	الأرض لمن يخدمها	65
لقد تعب الأطفال من شدة الحر	المجنونة	80
مستلقين . . يلتقطون الشمس	المجنونة	79
الحرارة أهون من الفضيحة	المجنونة	91
فيتمدد تحت الشمس . . .	هـلال	107
فتمدد هناك في الشمس الحارة	هـلال	109
وكانت الحرارة شديدة	عودة الأمّ	44
والشمس متوهجة	عودة الأمّ	44
ذاب . . بفعل الشمس الساطعة	عودة الأمّ	45

دراسة الجدول : 2

نلاحظ أن الشمس هي التي تطغى على هذه العبارات التي أوردناها في هذا الجـدول والتي توخينـا ان تكون معجما فنيا، بشيء من التحفظ والحيطة، فقد تكـررت هي اذن، والحـرارة معها، سبع مرات في اثنتي عشرة عبارة. وهي اذ

تكررت فلما لها من صلة وثقى بظاهرة الحرارة. فهي المفرز الاول للطاقة الحرارية التي ترتشفهـا الارض وتنعكس آثـارهـا على الكـائنـات الانسـانية والحيوانية والنباتية... والشمس من هذا المنحى، ترمز بشكل أو بآخر، لطبيعة الارضية التي تضـطرب فيهـا الشخصية؛ فقد اشتهرت الجزائر بشمسها المشرقة، حتى سميت في بعض الأغاني الاجنبية بـ «أرض الشمس». واذا كانت الشمس مما يجوز ان يكون رمزا للدفء والحياة والنور والاشراق، فانها مما يجوز أيضا ان يكون رمزا للجفاف والموت والاحتراق والاختزار. ولعلها ان تكون قد وظفت بالمفهوم الاول في هذه النصوص السردية.

وعلى ان للشمس في المفاهيم الشعبية، معاني أخراة منها الجمال الخارق والحسن الفائق؛ اذ تراهم يشبهون بها المرأة الحسناء اذا أرادوا الدلالة على نهاية حسنها وفتنتها. وقد سموا بها بناتهم تفاؤلا بطالعها الجميل، وطمعا في ان يكنّ مثلها جميلات مشرقات الوجوه. وبمفهوم غير بعيد منه ألفينا التراث العربي يولع بإضافة الشمس الى مفاهيم عزيزة، أو مقدسة، أو معظمة أشد التعظيم، كقولهم شمس الـدين، تفاؤلا بأن يكون الصبي المسمى، شمسا من شموس الدين. وكانت الشمس في تصور الأدباء العرب القدامى أمثل من القمر، وكل الكواكب الأخراة، كما يتجلى ذلك في قولي النابغة الذبياني وأبي الطيب المتنبي (71)، مثلا.

ونحن نعلم ان الراوي كان يريد ان يضع أمام المتلقي صورة محزنة مؤلمة لحال الشخصية التي تعـاني حرارة الأشعـة الملتهبـة المنبعثة من الغزالة كالعقود الذهبية المشتعلة. ويمكن تصور مثل هذه الصورة بمجرد وضع شخص ما يمشي تحت وطأة هذه الأشعة المحرقة التي ترسلها الشمس الى الأرض ارسالا عنيفا. فليست الشمس بهذا المفهـوم الا امتـدادا لمفهـوم النار. والشمس في حقيقتها الفيزيقية كتلة مشتعلة من النار الرهيبة.

والذي ينشأ عنها فيكون مادة من افرازاتها انما هو بالضرورة الحرارة. من أجل ذلك نلفي هذه الحرارة تلازم أصلها الذي هو الشمس فتتكرر أربع مرات هي أيضا في الجدول. ويلازم الحرارة العرق الذي نجده يتكرر مرتين. واذا كان العرق لا ينشأ عن الحرارة وحدها، فقد ينشأ عن النصب أيضا، فانها في الحالين تخدم غاية النص في تسليط الهموم وصبّ المتاعب على الشخصية صبا؛ فسواء عليهـا أكـان الأمر متعلقا بشمس محرقة الاشعة تفضي الى تصبيب العرق، أم

بنصب يصيب الجسد فتضعف مقاومته، وتهبط لياقته، فان الأمر واحد بالقياس الى الشخصية التي تعاني في الحالتين.

والعبارات الاثنتا عشرة التي قد تكون مما يشكّل مظهرا من مظاهر المعجم الفني في النصوص السردية لمنور، في جملتها تعبير عن أحوال من التعب، أو الهمّ، أو المعاناة، أو الفراغ والكسل. وفي كل حال تساهم في رسم نموذج محدد من الشخصية داخل هذه النصوص. فهي من هذه الناحية عكس أمين لأحوال الشخصيات التي تضطرب عبر هذه النصوص السردية؛ وهي شخصيات في معظمها بسيطة وفقيرة، بل مدقعة الفقر، مهضومة الحقوق، تعاني ظلم المجتمع والأقوياء والأثرياء من الناس. واذا كانت هذه المفردات والعبارات لا تستطيع وحدها، في حقيقة الأمر، تشكيل معجم فني بكل ما يحمل اللفظ من مدلول، فهي، على الرغم من كل ذلك، تشكّل بداية لمعجم فني قد يطالعنا به في المجموعات التي ستظهر لمنور مستقبلا. والذي يعنينا في كل هذا ان هذه العبارات تنطبق على أحوال الشخصيات المرسومة في أعمال منور.

وقد لاحظنا في النصوص السردية لمنور أيضا انها تعدم المسحة الشاعرية، وكل ديباجة فنية مثيرة لدرجة انها تبدو في بعض أطوارها كأنها تقارير صحفية فجّة. ويتجلى ذلك خصوصا في قصة «الأرض لمن يخدمها». فلم نر نصا سرديا أثقل ولا أبرد ولا ألصق بالمباشرة، ولا أشد ايغالا في التقريرية من نص هذه القصة. ومثل ذلك يقال في نص «اجتياز خط موريس». واذا كان المضمون جيدا وثوريا لدى منور، فان اللغة الفنية التي اصطنعت في هذين العملين بالذات، لم تك لغة قصصية، في رأينا. ومن حسن حظ القصة الجزائرية المعاصرة ان هذا الديدن لم يواكب منورا طول السبيل، فقد دبّج أقاصيص أخراة بأسلوب ان لم يكن شاعريا (وهذه نظرية لا يبرح الجدل حولها محتدما بين النقاد) فانه كان مكثفا ومتسما بالذكاء. ونلاحظ بأن منورا لم يحاول ان يصطنع شيئا من الشاعرية في أسلوبه الا في قصة «المجنونة»، ثم في قصة «عودة الأم» عبر مواقف قليلة منها. فقد كان الأسلوب السائد هو التعبير الواقعي الفوتوغرافي عن مسار الحدث مما أفقد النص، عبر هذه المجموعة في تقديرنا، الجمال الفني الذي يأسر القارىء ويأخذ بلبه.

ان الواقعية لا تعني الانسلاخ عن طبيعة الأدب الذي هو مجموعة من الخصائص الشكلية، والمواقف الفلسفية المتخذة، والعناصر الجمالية المتصورة

والمصورة معا. فالنص السردي صورة للواقع حقا، ولكن لا ينبغي لهذه الصورة ان تكون مأخوذة بالأشعة الخاطفة، وانما يجب أن تؤخذ في هيئة رسم مرسوم بريشة فنان مبدع مثقل بالشعور والعواطف، مشبع بالمبادىء، مؤمن بالمواقف، مسلّح بالاعداد الفني...

ونحن لا نزعم ان الراوية تنقصه الثقافة النقدية، وانما نزعم فقط ان اجتهاده في رسم مسار نصه السردي لم يك في حيث يكون. ان البساطة في الفن لا تعني السطحية. وان الواقعية في ابراز المواقف ورسم الشخصيات، لا تعني التفريط في الحد الأدنى من الجمال الفني. فالأدب، مهما زعم الزاعمون حول مفهومه ورسالته ووظيفته، يظل جنسا ينتمي الى الفن قبل كل شيء. والفن في أدنى مفهوم له يظل محتفظا بطائفة من القيم الجمالية التي تضفي على الواقع مسحة، هي التي تكسبه في الحقيقة القدرة على التأثير في النفس؛ ونكهة، هي التي تجعله في الحقيقة عذب المذاق الفني، فاذا هو يسمو على الواقع، عبر صورة هذا الواقع ذاته، وانطلاقا من صميمه. فالواقعية في الأدب، في كل أحوالها ومظاهرها، يجب أن تكون مرتبطة، قبل كل شيء، بالفن، مغترفة من معينه، مستنيرة بشعاعه الغامر. فالواقعية الفوتوغرافية لا تعني إلا صورة ممسوخة للواقع الفني المنتظر من أي كاتب يبدع كتابة أدبية تشرئب الى ان تتحلى ببعض هذه الصفات الفنية.

إحـــالات

(1) الأضواء والفئران، 21.
(2) الأشعة السبعة، 19.
(3) م. س.
(4) الأضواء والفئران، 8، 21.
(5) م. س.، 8.
(6) الأشعة السبعة، 19.
(7) القرار، 13.
(8) م. س.، 23.
(9) م. س.
(10) م.س.، 15.
(11) م.س.
(12) م. س.، 24.
(13) الأشعة السبعة، 51.
(14) م. س.، 50.
(15) م. س.
(16) الأضواء والفئران، (مغترب)، ص. 23.
(17) م. س.
(18) م. س.
(19) م. س.
(20) م. س.
(21) تحت الجسر المعلق، 17.
(22) م. س.
(23) الأضواء والفئران، 11.
(24) القرار، 28.

(25) تحت الجسر المعلق، 118 .
(26) الأضواء والفئران، 11 .
(27) القرار، 28 .
(28) م . س . ، 15 .
(29) الكاتب وقصص أخرى، 43 .
(30) م . س .
(31) م . س . ، 42 .
(32) م . س . ، 36 .
(33) الأشعة السبعة، 13 .
(34) تحت الجسر المعلق، 35 .
(35) م . س .
(36) م . س . ، 47 .
(37) الأشعة السبعة، 29 .
(38) القرار، 8 .
(39) الأضواء والفئران، 58 .
(40) تحت الجسر المعلق، 129 .
(41) م . س . ، 128 ـ 129 .
(42) م . س . ، 129 .
(43) الأضواء والفئران، 53 .
(44) م . س . ، 58 .
(45) الأشعة السبعة، 19 .
(46) م . س . ، 127 .
(47) القرار، 25 .
(48) م . س . ، 24، 57، 78 .
(49) الأشعة السبعة : 125 ، 128 ، 118 ، والكاتب وقصص أخرى، 36 .
(50) الصداع، 80 .
(51) م . س . ، 96 .
(52) م . س . ، : 55، 57، 59، 61 .
(53) م . س . ، 21 .
(54) م . س . ، 19 .
(55) م . س . ، 82 .
(56) م . س . ، 26 .
(57) تحت الجسر المعلق، 78 .
(58) م . س . ، 25 . والعبارة هي : «يا لفضاعة هذا الظلام» .

(59) م. س.، 32.
(60) الأضواء والفئران، 30.
(61) م. س.، 90.
(62) م. س.، 69.
(63) القرآن الكريم، القيامة، الآيتان: 22 ـ 23.
(64) الأشعة السبعة، 145.
(65) سورة سبأ، الآية 6.
(66) الكاتب وقصص أخرى، 33.
(67) م. س.، 63.
(68) القرار، 80.
(69) م. س.، 22.
(70) م. س.، 24.
(71) قال النابغة:

كأنك شمس والملوك كواكب ... اذا طلعت لم يبد منهن كوكب

وقال أبو الطيب:

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ... ولا التذكير فخر للهلال

فهــــرست

هذا الكتاب

ما شأن القصة الجزائرية المعاصرة ؟ متى نشأت ؟ وكيف تطورت ؟ وما التيارات التي سلكتها ؟ وما الايديولوجيات التي اعتنقتها ؟ وأي المضامين كان أكثر منها استبدادا ؟ وأي الأشكال الفنية اتخذت لها رداء ؟ ثم ما خصائص شخصياتها وما ملامحها ؟ وبم تتميز معاجمها الفنية ؟ وكيف تتعامل مع الزمن الأدبي ؟ والى أي مدى امتدت فضاءاتها ؟ وما التقنيات السردية التي استأثرت بها ... ؟

ان هذه الجملة من أسئلة كثيرة يحاول هذا البحث أن يجيب عنها من خلال دراسة سبعين قصة جزائرية معاصرة بمنهج حاول الباحث جهده أن يُكَوِّن جديدا في أدواته، وذلك طمعا في أن يضيف الى المكتبة النقدية الجزائرية بعض ماهي مفتقرة اليه.

طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
وحدة الرغاية ، الجزائر
1990

هذا الكتاب

ما شأن القصة الجزائرية المعاصرة ؟ متى نشأت ؟ وكيف تطورت ؟ وما التيارات التي سلكتها ؟ وما الايديولوجيات التي اعتنقتها ؟ وأى المضامين كان أكثر منها استبدادا ؟ وأى الأشكال الفنية اتخذت لها رداء ؟ ثم ما خصائص شخصياتها وما ملامحها ؟ وبم تتميز معاجمها الفنية ؟ وكيف تتعامل مع الزمن الأدبي ؟ والى أى مدى امتدت فضاءاتها ؟ وما التقنيات السردية التي استأثرت بها ... ؟

ان هذه الجملة من أسئلة كثيرة يحاول هذا البحث أن يجيب عنها من خلال دراسة سبعين قصة جزائرية معاصرة بمنهج حاول الباحث جهده أن يُكَوِّن جديدا في أدواته، وذلك طمعا في أن يضيف الى المكتبة النقدية الجزائرية بعض ماهي مفتقرة اليه.

السعر : 93,00 دج